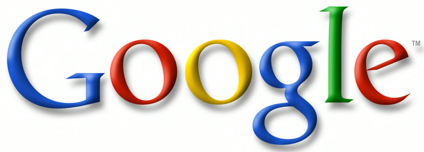






# ANNALES DU MUSÉE

ET DE

# L'ÉCOLE MODERNE DES BEAUX-ARTS.


ASHMOLEAN
OXFORD
MUSEUM




S. Bourdon inv.

E. Lingée Sc.

# ANNALES DU MUSÉE

ET DE

# L'ÉCOLE MODERNE DES BEAUX-ARTS.

RECUEIL de Gravures au trait, d'après les principaux ouvrages de peinture, sculpture, ou projets d'architecture qui, chaque année, ont remporté le prix, soit aux écoles spéciales, soit aux concours nationaux; les productions des Artistes en tous genres, qui, aux différentes expositions, ont été citées avec éloges; la collection complète des tableaux et statues du Musée Napoléon; édifices anciens et modernes, etc.

Rédigé par C. P. LANDON, Peintre, ancien pensionnaire de la République, à l'école des Beaux-Arts, à Rome; membre de l'Athénée des Arts; de la Société Philotechnique; de celle libre des Sciences, Lettres et Arts de Paris; Associé-Correspondant de la Société d'émulation d'Alençon, de celle d'Anvers, etc.

TOME SEPTIÈME.

A PARIS,

Chez C. P. LANDON, Peintre, quai Bonaparte, n.° 23, au coin de la rue du Bacq.

DE L'IMPRIMERIE DES ANNALES DU MUSÉE.

AN XII. — 1803.

## AVIS DE L'ÉDITEUR.

Messieurs les Souscripteurs sont prévenus que, pour satisfaire le desir qu'ils ont de posséder le plus promptement possible les volumes des *Paysages et Tableaux de genre du Musée, gravés à l'eau forte*, je ferai paraître ces volumes en deux parties composées chacune de 36 gravures. La première partie du premier volume sera publiée à peu près à l'époque du complément de la moitié du septième volume des planches au trait, et la seconde quand ce volume se terminera, comme je l'ai annoncé.

A MONSIEUR FOURCROY,

*Conseiller d'état, chargé de la direction générale de l'instruction publique, Membre de l'Institut national de France, Professeur et Administrateur du Muséum d'Histoire naturelle*, &c.

MONSIEUR,

Aucun des objets qui peuvent contribuer à l'instruction publique n'échappe à votre attention; aucun n'est étranger à vos connaissances. J'ose me flatter que si vous daignez parcourir le volume que j'ai l'honneur de vous dédier, vous jugerez que, quelque légère importance qu'il semble offrir au premier coup-d'œil, l'esquisse des chef-d'œuvres de peinture et sculpture que possède la France a encore un autre avantage que celui de satisfaire la curiosité. La forme que j'ai donnée à cette collection et sa prompte publicité, ont répandu, dans toutes les classes de la société, la connaissance des arts d'agrément qui ont pour base le dessin; et, comme leur influence est immédiate sur tous les arts industriels et commerciaux d'où la nation retire sa richesse et sa prospérité, j'ai la conviction de n'avoir pas entrepris un ouvrage inutile.

Agréez, Monsieur, l'hommage de mon respectueux attachement.

Votre très-obéissant serviteur,

LANDON.

7e Vol.

Pl. 2.



Rubens pinx.

é Sc.

*Planches première et deuxième. — Le couronnement de Marie de Médicis. Tableau de la galerie du Luxembourg; par* Rubens (*).

Lorsque Henri IV fut près de partir pour porter la guerre en Allemagne, il résolut de faire couronner la reine, à laquelle il voulait confier la régence du royaume. Cette cérémonie se fit le 13 mai 1610, et le tableau de Rubens en offre une représentation fidelle.

Le cardinal de Joyeuse pose la couronne sur la tête de Marie de Médicis, qui a près d'elle ses deux enfans, le jeune dauphin (Louis XIII) et la princesse Henriette de France. Les cardinaux de Gondi et de Sourdis, ainsi que plusieurs évêques et un autre cardinal, sont debout et accompagnent le cardinal de Joyeuse. Derrière la reine on voit le duc de Ventadour et le chevalier de Vendôme. Le premier porte le sceptre, le second la main de justice. Les princesses de la cour forment le cortége de Marie de Médicis. On distingue parmi elles la reine Marguerite de Valois. Henri IV est à une tribune. Les ambassadeurs des puissances étrangères occupent un balcon. Plus loin, on voit des joueurs d'instrumens et une foule de spectateurs.

(*) Cette planche, ainsi que celle qui est à la page 97 du sixième volume des Annales, est comptée double, selon l'usage, et porte deux numéros. Ces planches seront peu multipliées; il n'y a plus, dans la galerie de Rubens, qu'un seul tableau qu'on ne puisse graver que de cette manière.

A ces personnages purement historiques, Rubens, toujours ami de l'allégorie, a joint deux génies qui voltigent dans les airs. Ils répandent des fleurs, des fruits et des pièces d'or, symboles de l'abondance, et l'un d'eux tient une palme. Le fond représente l'architecture gothique de l'église de Saint-Denis où cette cérémonie eut lieu.

Un pareil sujet demandait un talent aussi étendu que celui de Rubens; et nul autre artiste, peut-être, ne l'aurait exécuté avec la même supériorité que lui. Le profil de la reine présente, avec la ressemblance exacte de cette princesse, le recueillement que demandait cette auguste cérémonie. Les ministres de la religion ont tous un caractère grave et austère. Quoique placé sur un plan éloigné, Henri IV est très-reconnaissable, et ses traits offrent l'expression de la bonté. Il est facile de voir que les figures des princesses, dont la plupart sont remarquables par leur jeunesse et leur beauté, sont des portraits; mais Rubens a su traiter ces portraits d'une manière convenable à l'histoire. Quelques-unes des têtes ont même une expression décidée. La jeune personne qui soulève le manteau de Marie de Médicis témoigne tout l'intérêt qu'elle prend à la gloire de cette princesse. La reine Marguerite a, sur sa physionomie et dans son attitude, une sorte de mélancolie que le peintre n'a pas exprimée sans dessin. On sait que cette reine, fille de Henri II et de Catherine de Médicis, fut la première épouse de Henri IV, et que son mariage avec ce prince avait été annullé.

Rubens, ayant à peindre des personnages réels, ne s'est point écarté de la nature dans son goût de dessin, comme il l'a fait dans plusieurs autres ta-

bleaux. Il n'est pas une des figures principales où il n'y ait toujours de la correction et quelquefois de l'élégance.

Sous le rapport de la couleur, le sujet présentait un inconvénient difficile à surmonter dans la répétition des mêmes teintes. Le manteau de la reine, celui des princesses, et le vaste tapis qui couvre tout le pavé de l'église sont également de couleur bleue et parsemés de fleurs-de-lys d'or. Rubens, en privant de lumière la plus grande partie des étoffes, en leur opposant savamment les tons lumineux des hermines dont les manteaux sont doublés, et les teintes des carnations, a su trouver, dans la difficulté même, les moyens d'être brillant et vigoureux. C'est avec la même science et le même succès qu'il a uni harmonieusement les teintes rouges des vêtemens des cardinaux et les chappes d'étoffes d'or des évêques.

Dans les figures d'hommes, Rubens a tenu les carnations très-animées; celles des femmes ont toute la délicatesse possible. On doit admirer en particulier les têtes des deux jeunes femmes de la suite de la reine, qu'on voit debout derrière celle qui est à genoux.

Rien de plus piquant que l'exécution des dorures et des pierreries. Les grandes fraises que, selon la mode du temps, les dames portent à leur col, sont rendues avec la plus grande légèreté.

Henri IV a un manteau violet sur un habit de satin. Il porte, selon l'usage d'alors, son cordon bleu suspendu à son col. Le dauphin est habillé de satin blanc, et cette figure forme, près de la reine, une masse de lumière qui contribue à diriger d'abord

sur cette princesse l'œil du spectateur. Les vêtemens des nombreuses figures du fond sont de tons rompus et assez éteints pour ne pas disputer de vigueur avec celles du premier plan. Le Génie qui tient la palme a une draperie verte, et l'autre est à moitié couvert d'une étoffe légère, de couleur aurore. Les deux chiens que l'artiste a placés (peut-être contre les convenances) sur le devant du tableau, pour se ménager une masse vigoureuse, sont peints avec beaucoup de fermeté. On croit qu'ils sont de la main de Sneyders, élève de Rubens.



J. Gougeon inv. Eléonore Lingée Sculp.

*Planche troisième.— Le Christ au tombeau. Bas-relief du Musée des Monumens français; par* J. Gougeon.

Le Christ mort est étendu sur un linceuil, et soutenu par deux de ses disciples. Les trois Maries, dans des attitudes variées, témoignent leur douleur, tandis que la Vierge s'évanouit dans les bras de S. Jean.

J. Gougeon n'a rien fait de plus beau que ce bas-relief, comparable à ce que l'antiquité a produit de plus parfait. La composition en est noble et sentimentale. Les expressions ont de la noblesse, de la justesse et de l'énergie sans exagération. Le goût de dessin présente les formes grandes et fières de l'école florentine, dont les figures se rapprochent encore par l'ajustement.

Ce bas-relief, en pierre de liais, avait été maladroitement colorié. M. Lenoir, administrateur du Musée des Monumens français, l'a fait restaurer et placer dans la salle du seizième siécle. Les figures sont de proportion demi-nature.





Le Bas Sculp.

*Planche quatrième. — Trajan, Démosthènes. Statues antiques de la galerie du Musée.*

Le costume de la première statue est évidemment romain, mais il n'offre aucune marque de la dignité impériale; cependant ceux qui ont restauré cette antique y ont rapporté une tête également antique, et reconnue pour être celle de Trajan. Les deux mains sont modernes. L'artiste a placé dans une le globe du monde. La chaussure est travaillée avec soin; mais le pied gauche est encore un ouvrage de restauration. Cette figure n'offre de remarquable que la ressemblance d'un des plus grands princes qui aient gouverné l'empire romain. Elle fut d'abord placée à la *Villa Mattei*, sur le mont *Cœlius*, à Rome, et depuis, par ordre de Clément XIV, dans la galerie du Vatican.

L'autre statue est le portrait du plus célèbre des orateurs. La tête, qui a été rapportée, offre les mêmes traits que plusieurs autres représentations authentiques de Démosthènes. Elle s'adapte parfaitement à la statue. Les mains sont restaurées : on a placé, dans l'une d'elles, un rouleau à demi-déployé. Démosthènes paraît méditer profondément sur ce qu'il contient.

La tête de cette statue est d'un grand caractère et d'un travail savant. Le nu et les draperies méritent également d'être remarqués. Les pieds sont modernes, ainsi qu'une partie de la jambe droite et le bas du manteau dont elle est couverte.

Cette statue fut placée dans la galerie du Vatican, par ordre du pape Pie VI. On la voyait auparavant à la *Villa Montalto* ou *Negroni*.



Van Dyck pinx. Eléonore Lingée Sc.

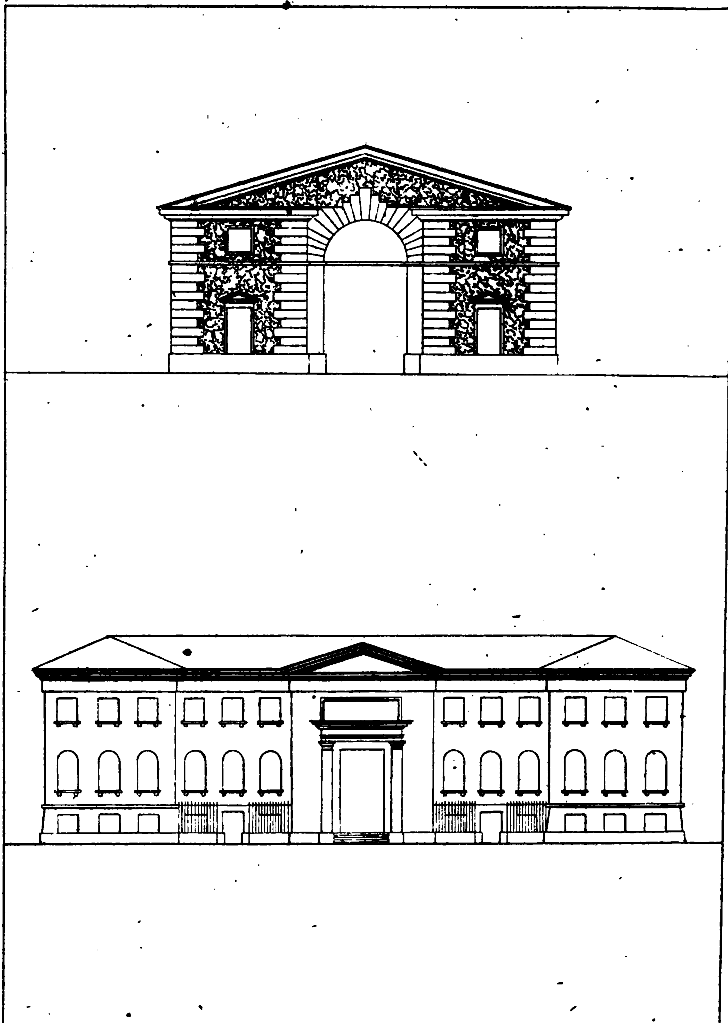
*Planche cinquième. — S. Martin partage son manteau avec un Mendiant. Tableau de la galerie du Musée; par* Vandyck. *Figures de proportion petite nature.*

S. Martin naquit à Sabarie, en Pannonie, au commencement du quatrième siécle. Son père, tribun militaire dans les légions romaines, le contraignit à porter les armes. S. Martin, alors âgé de 16 ans, rencontra un jour, aux portes d'Amiens, un mendiant presque nu, et lui donna la moitié de son manteau, ne pouvant lui faire l'aumône d'une autre manière. Peu de temps après, le Saint reçut le baptême: il convertit sa mère, attaqua les opinions des Ariens, et alla s'établir près de Poitiers, dont S. Hilaire était alors évêque. S. Martin, qui avait reçu les ordres, fut élevé au siége épiscopal de la ville de Tours, près de laquelle il fonda le monastère de Marmoutiers. Il prêcha ensuite avec succès la foi chrétienne dans son diocèse et dans toutes les Gaules. L'empereur Maxime était alors à Trèves; ce prince manda près de lui le Saint évêque, et le reçut avec de grands honneurs. S. Martin revenait à Tours, lorsqu'il tomba malade, dans un village peu éloigné de cette ville, et y mourut en l'an 400. Sa vie a été écrite par son disciple, Sulpice Sévère, et par Fortunat.

Dans le tableau de Vandyck, S. Martin achève de couper son manteau, dont le pauvre, vu par le dos, prend une moitié. Un autre mendiant semble implorer la charité du Saint, près duquel on voit un homme d'un âge mûr qui le regarde avec intérêt, et paraît applaudir à son action.

Grand coloriste dans tous ses ouvrages, Vandyck n'en a peut-être point exécuté de supérieur à celui-ci pour la fraîcheur et la finesse des teintes, ainsi que pour la franchise et la vivacité de la lumière. Le manteau du Saint est rouge; son cheval est blanc. Le vieillard, vêtu d'une draperie verte, est monté sur un cheval brun. Les linges et les lambeaux de drap qui couvrent en partie les mendians, sont d'un gris coloré. Entre les deux guerriers, on en aperçoit un troisième, vu par derrière et habillé de couleur violette. Les nuages, qui servent de fond aux figures, sont de teintes suaves et assez vigoureuses. Tout le tableau est exécuté avec une grande facilité de pinceau.

Cet ouvrage, digne sous tous les rapports, de la réputation de Vandyck, offre néanmoins quelques défauts; entre autres l'inexactitude du costume. L'armure de S. Martin, sa toque surmontée d'une plume, sont de quelques siécles plus modernes que celui où il vivait. La figure ne se développe pas assez. Le cheval a toute la pesanteur de formes des chevaux flamands qui ont servi de modèles à l'artiste. Il n'aurait peut-être pas dû cacher au spectateur le visage du Mendiant, qui est la seconde figure du tableau, et qui aurait offert l'expression principale.



Viel inv. Devilliers jeune Sc.

*Planche sixième.— La Porte d'entrée de l'hospice des vénériens, faubourg S. Jacques, sur l'ancien bâtiment du couvent des Capucins; par* M. de Saint-Far : *et la Façade de l'hôpital Cochin; par* M. Viel.

L'hospice dont la première gravure offre la porte d'entrée, fut érigé, il y a environ dix-huit ans, par M. de Saint-Far, actuellement ingénieur en chef des ponts et chaussées du département du Rhin. Le style de ce monument est d'une agréable simplicité.

L'hôpital Cochin, dont la façade est représentée au bas de la planche, est érigée à l'extrémité du faubourg S. Jacques, en face de l'Observatoire. L'édifice a 24 toises de longueur, 7 toises de profondeur sur les avant-corps et pavillons. Le rez-de-chaussée contient la cuisine, la pharmacie, les bains, les réfectoires, etc. Le premier étage consiste en un vestibule au centre du plan, terminé par une coupole, en une grande salle sur chaque côté, et deux petites dans les pavillons. Le second est distribué en un même nombre de salles respectivement semblables aux premières, en dimensions de longueur et de largeur. Cinq escaliers font le service de cette maison, savoir : le premier, dans l'avant-corps du milieu qui est le portique de l'hospice; deux autres escaliers parallèles, placés dans la galerie de cet étage, et les deux derniers compris dans les pavillons. Il existe une communication à couvert entre toutes les parties du bâtiment, qui procure les galeries pratiquées dans les différens étages, à compter du rez-de-chaussée jusque dans les combles.

L'hôpital Cochin porte le nom du fondateur, curé de S. Jacques du Haut-Pas, qui l'a fait construire en 1780, pour les indigens de sa paroisse. Aujourd'hui, l'on y reçoit les malades de la ville, autant qu'il y a de places à donner.

Le gouvernement, pour honorer la mémoire du bienfaicteur de l'humanité, auquel on doit cet établissement, vient (en nivose an 12) de faire exécuter son buste en marbre, par M. Bridan, professeur de l'Académie et des écoles spéciales de peinture et sculpture. Cet artiste en avait fait, avant la révolution, un modèle qui fut enlevé de son piédestal au temps de la terreur.

L'édifice a un bel aspect, un caractère de noblesse, et fait honneur à M. Viel, connu par plusieurs autres monumens estimés.



Salvator Rosa pinx. C. Normand Sc.

*Planche septième. — L'ange Raphaël et le jeune Tobie. Tableau de la galerie du Musée; par* Salvator Rosa.

On a tracé, d'après la Bible, un aperçu rapide de l'histoire de Tobie, lorsqu'on a publié la gravure d'un tableau de Rembrandt, représentant *Tobie et sa famille, prosternés devant l'Ange qui disparaît à leurs yeux* (*).

Salvator Rosa a choisi le moment où Raphaël ordonne au jeune Tobie de saisir le poisson qui menaçait de le dévorer, et d'en prendre le fiel, le cœur et le foie.

Le peintre s'est écarté, en plusieurs points, de l'exactitude historique. L'Écriture nomme le fleuve près duquel les voyageurs passèrent la nuit. C'est le *Tigre.* Ce nom, qui signifie en persan, *une flèche*, lui fut donné à cause de l'extrême rapidité de sa course (**). Dans le tableau, les eaux ne présentent que la surface paisible d'un étang. La seconde faute de l'artiste est encore moins excusable que la première. Puisque l'Ange n'a pas encore fait connaître sa mission divine, et que le jeune Tobie ne voit en lui qu'un compagnon de voyage, Salvator Rosa n'aurait pas dû lui donner des ailes. Au reste ce tableau, ou plutôt cette esquisse, qui n'a guères que 10 pouces de haut, sur 6 de large, fait honneur au peintre. Le mouvement des figures est expressif et bien rendu. Le paysage,

(*) Voyez Pl. 5, p. 13 du sixième volume des Annales.

(**) Quinte-Curce, lib. 4, ch. 36.

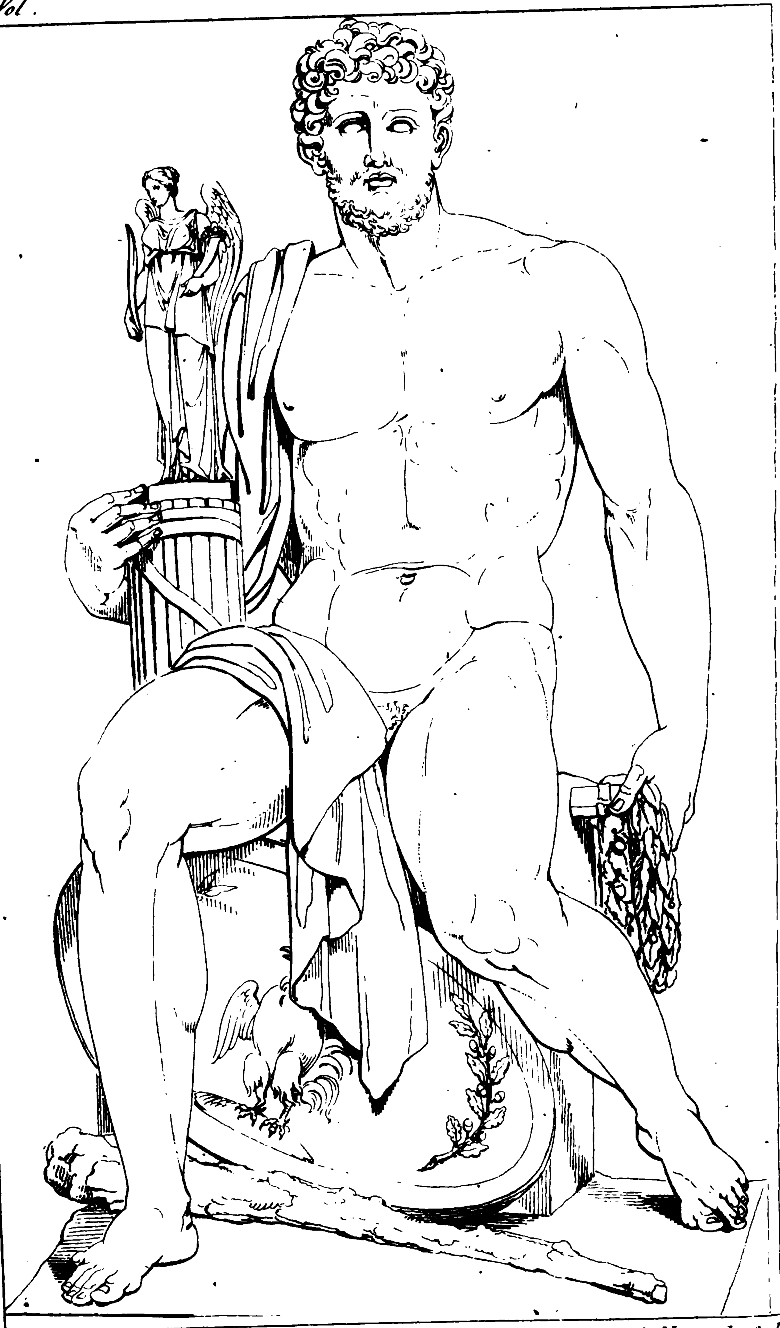
touché d'une manière large et savante, rappelle les productions plus capitales de Salvator, dans cette belle partie de la peinture.

*Notice sur* Salvator Rosa.

Salvator Rosa, autrement nommé Salvatoriel, naquit à Naples, en 1615, d'un arpenteur. Francesco Francanzano, peintre de cette ville, et son parent, lui donna les premières leçons de son art. Salvator éprouva, pendant sa jeunesse, les tourmens attachés à l'indigence, et fut souvent obligé d'exposer ses tableaux dans les places publiques, pour en retirer une médiocre rétribution. Les conseils de Lanfranc et ceux de Ribéra, dit l'Espagnolet, lui furent très-utiles. Il n'avait encore que 20 ans, lorsqu'il vint à Rome où, pendant 4 années, ses études assidues développèrent ses talens. Sa réputation commençait à s'étendre : le cardinal Brancacci le mena dans son évêché de Viterbe, où il peignit plusieurs tableaux. Il alla ensuite à Florence avec le prince Jean Charles de Médicis, et y resta 9 années. Les seigneurs Maffei l'occupèrent quelque temps à Volterre. Enfin, il revint à Rome, où il se fixa. Il mourut dans cette ville, en 1673, à l'âge de 58 ans, et fut enterré aux Chartreux, où l'on voit son portrait et son épitaphe.

Salvator a laissé un grand nombre de compositions ingénieuses. Il peignait avec une célérité qui l'a souvent empêché de joindre à la franchise de sa touche la grâce et la correction. Doué d'un rare talent pour le paysage, il se plaisait à représenter des sites sauvages et romantiques ; les figures qu'il y a placées ont quelque chose d'extraordinaire et de gigantesque.

*La fin de la Notice à la Planche* 8.



Lorta inv.
C. Normand Sculp.

*Planche huitième. — L'unité du Peuple français le conduit à la victoire. Modèle en plâtre de 7 pieds de proportion ; par* Lorta.

Le Peuple français est représenté sous la figure d'un guerrier robuste. Il est assis : d'une main il presse un faisceau d'armes surmonté d'une statue de la Victoire ; de l'autre il tient une couronne de chêne et de laurier. Près de lui, on voit sa massue et son bouclier sur lequel est un coq, oiseau symbolique de la France.

Cette statue est un prix d'encouragement, obtenu par l'artiste, en l'an 7. Elle appartient au gouvernement, et sera exposée au salon de l'an 13.

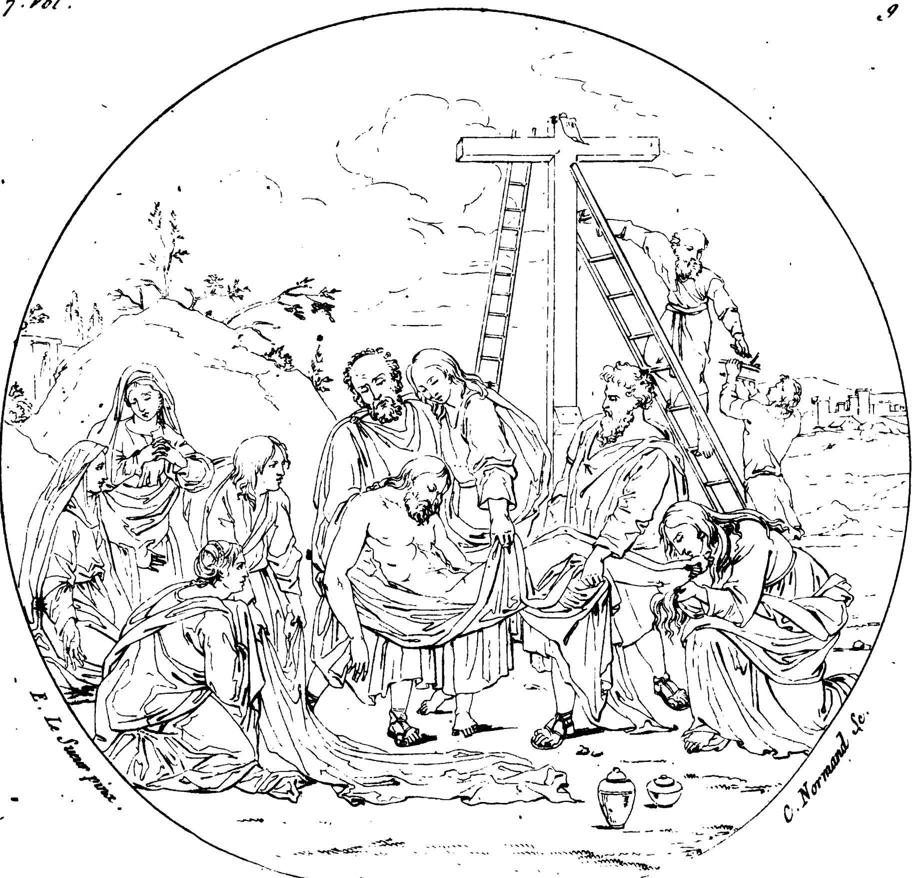
L'attitude de cette figure est bien saisie ; les formes en sont vigoureuses et d'un grand goût de dessin.

*Fin de la Notice sur* Salvator Rosa.

Par une suite de la bizarrerie de son caractère, Salvator Rosa s'affligeait presque de la renommée qu'il s'était acquise comme peintre de paysages. Il attachait beaucoup d'importance à ses compositions historiques, et souffrait impatiemment qu'on ne les admirât pas autant que ses autres tableaux. Il cultivait la musique et la poésie ; et a composé un volume de satires dont on estime, en Italie, les idées et le style. Il s'exerça aussi avec succès dans la gravure : ses planches sont très-recherchées des amateurs, ainsi que ses dessins qui ont toute la chaleur et tout le piquant de ses tableaux.

Spirituel, gai, libéral, et quelquefois bizarre, rempli d'amour propre et de franchise, ce peintre eut des amis et des envieux. Près de mourir, il lui échappa une plai-

santerie assez libre, que le bon La Fontaine n'a pas dédaigné de versifier. Il aimait l'indépendance avec tant de passion qu'il ne voulut s'attacher à aucun prince, et que don Ferdinand d'Autriche tenta inutilement de l'emmener en Allemagne. Ses tableaux sont répandus dans les principales églises ou collections d'Italie. L'Angleterre possède quelques-uns de ses plus beaux paysages. Le Musée a de ce maître, outre l'esquisse de Tobie avec l'Ange, une Bataille, et Saül consultant la Pythonisse d'Endor. Ce dernier tableau est un morceau capital, qui décora longtemps les appartemens du château de Versailles. Il sera gravé dans ce recueil.



E. Le Sueur pinx.
C. Normand Sc.

*Planche neuvième. — Le Christ descendu de la croix. Tableau de la galerie du Musée; par* E. le Sueur.

Il règne, dans cette scène pathétique, une noblesse et une simplicité qui sont le vrai caractère du sublime. Toutes les figures concourent à l'action. Le corps du Christ est supporté par Joseph d'Arimathie. S. Jean l'aide dans ce pieux devoir, il tient un bout du linceuil; mais sa douleur l'accable, et il incline sa tête sur l'épaule du vieillard. Un troisième disciple soutient les jambes de Jésus. La Madeleine, éplorée et les cheveux épars, baise avec un tendre respect les pieds du Sauveur. De l'autre côté du tableau, la mère de Jésus le contemple; le désespoir est empreint sur son visage décoloré. L'une des saintes femmes partage avec intérêt les chagrins de Marie. Une autre femme et un jeune disciple étendent à terre le drap blanc qui doit envelopper le corps de Jésus. Sur un plan plus éloigné est la croix encore dressée. Deux hommes sont occupés à en descendre les instrumens du supplice. Le paysage est triste et sauvage; on aperçoit dans le fond la ville de Jérusalem.

Le dessin de ce tableau est élégant et correct. Le sujet exigeait, dans les expressions, une sorte d'uniformité; mais le Sueur a su les varier, selon l'âge et le sexe des personnages, et surtout selon le degré d'intérêt que leur inspire ce funèbre spectacle. Ainsi la douleur de la Vierge est plus profonde que celle des saintes femmes; et celle de S. Jean l'emporte sur la tristesse des autres disciples. L'aspect de la composition est imposant et austère. Les draperies, jetées avec un goût exquis, sont

de ces teintes fermes et vigoureuses qui conviennent au genre historique. L'ouvrage est peint avec une grande facilité.

Les figures de ce tableau ont environ 18 pouces de proportion. Il décora longtemps l'autel d'une chapelle dans l'église de S. Gervais, à Paris, où l'on voyait encore d'autres productions de le Sueur.



Josepin pinx. C. Normand Sc.

*Planche dixième. — Adam et Eve chassés du paradis terrestre.*

« Dieu fit sortir Adam du jardin délicieux, pour « travailler à la culture de la terre dont il avait été tiré; « et l'en ayant chassé, il mit des Chérubins devant le « jardin des délices, qui faisaient étinceler une épée « de feu, pour garder le chemin qui conduisait à l'arbre « de vie. » *Genèse, chap.* 3, *vers.* 23 *et* 24.

Le tableau où Josépin a représenté ce sujet a un pied six pouces de haut, sur un pied deux pouces de large; c'est le seul ouvrage de ce maître que possède le Musée : il ne donne pas une idée bien avantageuse des talens de l'artiste. Le dessin en est ignoble et maniéré; le coloris et les draperies tout de pratique; on n'en loue que la franchise et la facilité du pinceau.

*Notice sur* Josépin.

Lorsqu'on examine les ouvrages de cet artiste, on a peine à concevoir comment ses contemporains purent récompenser, par l'opulence et de grands honneurs, un talent qui s'écarta toujours de la véritable route. Joseph César, dit le Josépin, naquit, en 1560, au château d'Arpinas, dans la terre de Labour, au royaume de Naples. Son père, que son indigence et son peu de capacité réduisaient à peindre des *ex-voto*, lui mit le crayon à la main, et l'envoya ensuite à Rome pour se perfectionner.

Arrivé dans cette ville, à l'âge de 13 ans, le Josépin fut obligé, pour subsister, de servir les peintres qui travaillaient au Vatican. En leur absence, il peignit,

sur les pilastres, des petites figures qui parurent assez bien faites pour qu'on voulût en connaître l'auteur. Le pape Grégoire XIII fit alors une pension au Josépin, pour l'aider à continuer ses études.

Josépin s'attacha au Pomérancio qui jouissait de quelque réputation. Les ouvrages du jeune artiste furent trouvés agréables, et son esprit, sa conversation amusante contribuèrent surtout à lui acquérir des protecteurs. Les Chartreux de Naples l'occupèrent pendant quelque temps.

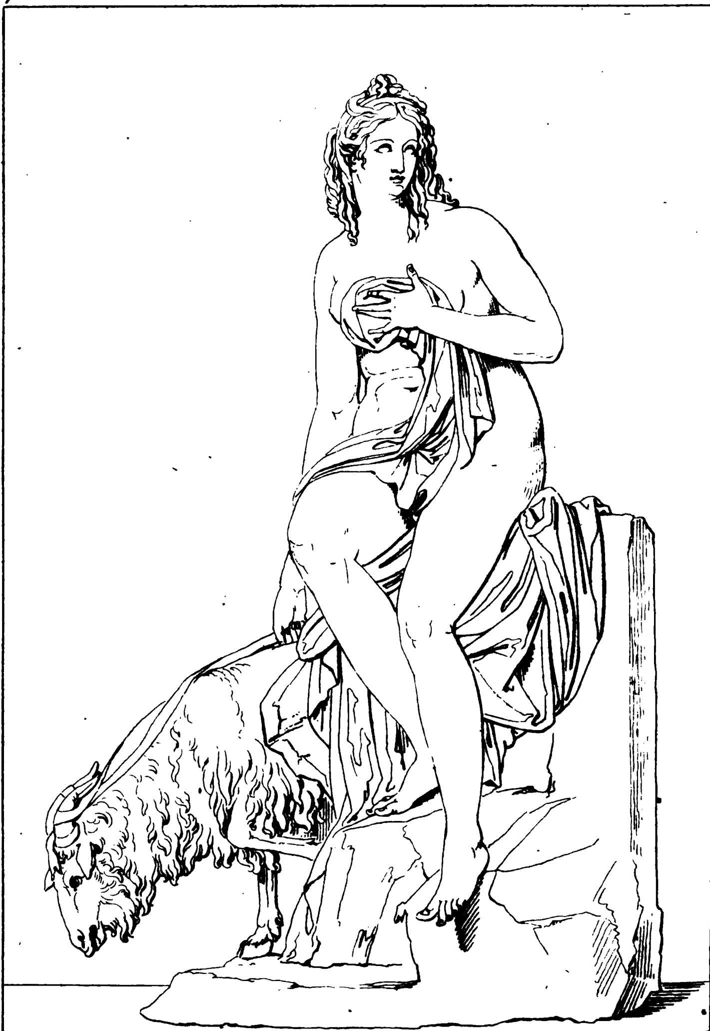
De retour à Rome, il commença, en 1596, dans la grande salle du Capitole, plusieurs fresques dont les sujets étaient tirés de l'Histoire romaine.

Clément VIII, qui honorait Josépin d'une protection particulière, lui confia les peintures de S. Jean-de-Latran, et le nomma chevalier du Christ. Lorsque ce pape fit un voyage à Ferrare, pour prendre possession de cette ville et du duché auquel elle donne son nom, Josépin l'accompagna et y peignit sur cuivre trois grands tableaux.

Le cardinal Aldobrandin vint en France, en l'année 1660, à l'époque du mariage de Henri IV et de Marie de Médicis. Il conduisit avec lui le Josépin. L'artiste présenta au roi deux tableaux qui, selon toute probabilité, étaient le S. George et le S. Michel de Raphaël (*). Le roi récompensa magnifiquement le Josépin, et lui donna le cordon de S. Michel.

(*) On a donné, dans les Annales, le trait de ces deux petits tableaux. Il ne faut pas confondre ce S. Michel avec le tableau que Raphaël fit pour François premier.

*La fin de la Notice à la Planche* 11.



Julien inv. C. Normand Sc.

*Planche onzième. — Une Baigneuse, statue en marbre blanc, de la galerie du Sénat; par* Julien.

Cette nymphe est assise sur un rocher: elle tient avec un cordon sa chèvre qu'elle fait paître, et s'apprête à descendre dans le bain; mais elle croit entendre quelque bruit, et la pudeur lui fait voiler ses charmes.

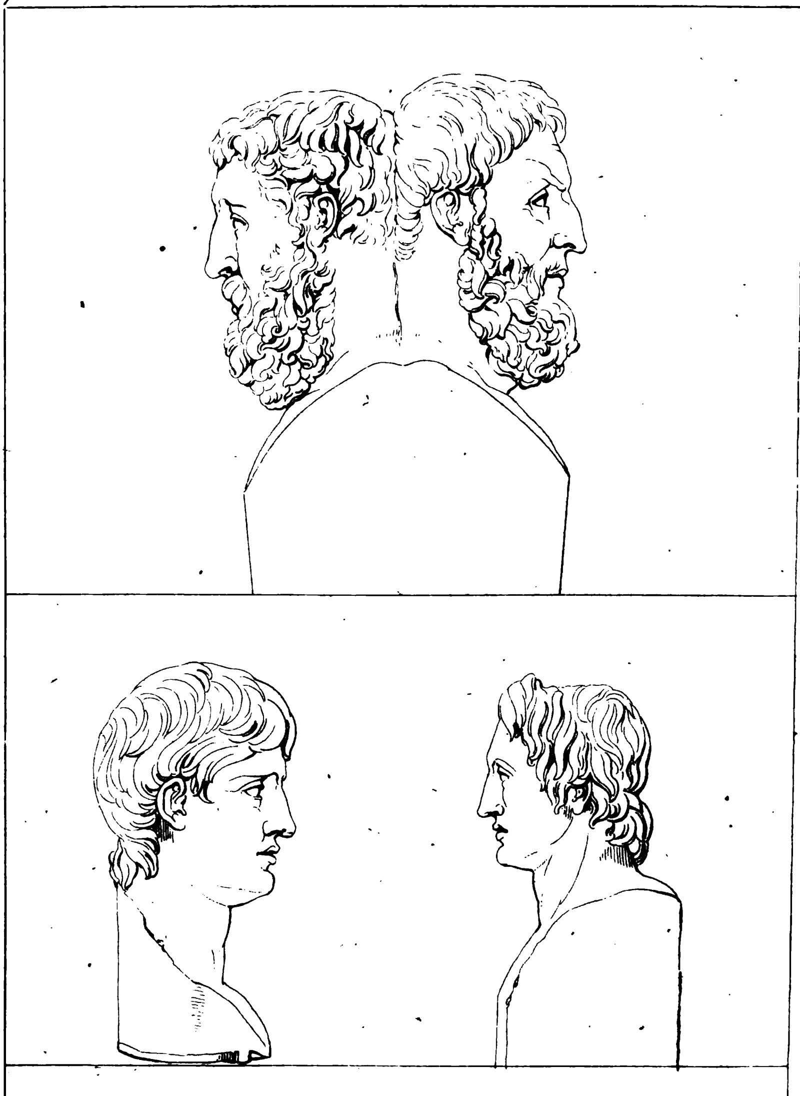
Cette charmante figure, exécutée en marbre, de grandeur naturelle, est regardée comme une des plus belles productions de la sculpture moderne. Le dessin a beaucoup d'élégance et de naïveté; la pensée est gracieuse et parfaitement rendue. Cette statue fut faite pour la laiterie de Rambouillet. Elle est toujours citée avec éloge, et elle a mis le sceau à la réputation de M. Julien.

*Fin de la Notice sur* Josépin.

Les ouvrages les plus considérables étaient toujours destinés à Josépin. Il travailla successivement à la chapelle de Paul V, dans Sainte-Marie Majeure, et aux cartons des mosaïques de S. Michel, dont il fut chargé par Urbain VIII. Il fit de plus un grand nombre de tableaux d'autel. Tous ces travaux et sa lenteur naturelle interrompirent longtemps les peintures qu'il avait commencées au Capitole; il les termina enfin, après 40 années, par le combat des Horaces et des Curiaces. Il mourut à Rome, en 1640, âgé de 80 ans, et fut enterré dans l'église de l'*Ara Cœli.* La faveur constante dont il jouit sous dix papes lui avait permis d'acquérir de grands biens, qu'il laissa à ses trois enfans.

Le goût faux, roide et maniéré du Josépin n'empêcha pas qu'il ne fût regardé comme un grand maître. La concurrence même du Caravage, dont la manière forte et inspirée par la nature devait mieux faire ressortir les défauts de son rival, n'éclaira pas les partisans de ce dernier. Sa mort mit enfin un terme à sa réputation usurpée; et, depuis ce temps, ses tableaux sont réduits à leur juste valeur.

Ce peintre poussait l'orgueil et l'amour-propre au plus haut degré. Les honneurs et les récompenses dont il fut en quelque sorte accablé lui parurent toujours au dessous de son mérite; et souvent son humeur brusque et chagrine se faisait sentir aux princes même qui avaient la faiblesse de la supporter. Toutefois, il était loin de soutenir ses prétentions par la bravoure. Michel-Ange de Caravage le provoqua sans succès. Josépin refusa de se battre, et allégua pour excuse que son adversaire n'était pas armé chevalier. Il était son égal, puisqu'il exerçait la même profession que lui; et, sous le rapport du talent, il lui était bien supérieur.



C. Normand Sc.

*Planche douzième. — Epicure, Métrodore, une tête inconnue, et Alexandre; bustes antiques de la galerie du Musée.*

Les deux premières têtes sont taillées dans un seul bloc de marbre. Celle qui regarde à gauche du lecteur est le portrait d'Epicure, chef d'une secte philosophique très-fameuse chez les anciens et chez les modernes. Il faisait consister le bonheur dans la volupté; mais cette volupté n'était, selon lui, autre chose que la vertu. On ne doit point lui reprocher les égaremens de quelques-uns de ses sectateurs. Epicure fut sage, laborieux et frugal. Il naquit, dans un bourg de l'Attique, l'an 342 avant J. C., et mourut, à l'âge de 72 ans, épuisé par le travail. Il avait composé un grand nombre de traités philosophiques qui, pour la plupart, sont perdus. C'est dans ces ouvrages que Lucrèce a puisé les opinions qu'il a ornées de toutes les richesses de la poésie.

La tête jointe à celle-ci est celle de Métrodore. Il y eut deux personnages de ce nom qui ont joui d'une sorte de célébrité. L'un, poète et philosophe, fut envoyé par les Athéniens à Paul Emile, qui leur demandait un artiste pour peindre son triomphe sur Persée, et un sage pour élever ses enfans. L'autre Métrodore était un médecin de Chio, disciple de Démocrite, et maître d'Hippocrate. Il vivait vers l'an 444 avant J. C. Il est probable que c'est le Métrodore dont on a voulu joindre le portrait à celui d'Epicure, car ses principes philosophiques avaient beaucoup de rapport avec ceux de ce dernier.

Ces deux têtes, en marbre blanc, sont d'un très-grand caractère, d'un travail parfait et de la plus belle conservation.

La tête placée à gauche au dessous de celles-ci est colossale et d'un marbre grisâtre. On ignore quel personnage elle représente.

La quatrième tête est le véritable portrait d'Alexandre. Le nom de ce grand monarque se lit en caractères grecs au dessous de la poitrine. M. le chevalier Azara, dont les arts déplorent la perte récente, trouva ce buste en 1779, près de Tivoli, dans les fouilles d'une maison de campagne des Pisons. C'est ce qu'indique l'inscription suivante, gravée sur le côté droit de la figure.

ALEX. M. SIGNVM IN TIBVRTINO PISONVM EFFOSSVM.
M. DCC. LXXIX. JOS. AZARA REST. C.

Vers la fin de l'an 11, M. Azara fit hommage de ce buste à l'empereur Napoléon, qui l'a donné au Muséum.



Rubens pinx. C. Normand Sc.

*Planche treizième. — Marie de Médicis s'enfuit du château de Blois. Tableau de la galerie du Luxembourg; par* Rubens.

Quoique Marie de Médicis n'eût pas encore éprouvé ses plus grands malheurs, lorsqu'elle chargea Rubens de peindre la galerie du Luxembourg, elle avait été déja disgraciée par son fils, et reléguée au château de Blois. C'est par l'ordre exprès de cette princesse que l'artiste a représenté le moment où elle se déroba, par la fuite, à sa captivité.

La reine est déja hors du château. Minerve l'accompagne, et la confie à la fidélité du duc d'Epernon et de plusieurs seigneurs qui effectivement favorisèrent l'évasion de Marie et l'escortèrent jusqu'à Angoulême. Ils sont armés et assurent la reine de leur dévouement. Rubens voulant indiquer, sans blesser les convenances, de quelle manière Marie de Médicis avait quitté le lieu de son exil, a représenté une de ses femmes qui achève de descendre le long de la muraille du château. On voit, dans les airs, la Nuit, caractérisée par ses ailes de chauve-souris, et déployant un voile parsemé d'étoiles. L'Aurore qui la précède, en tenant son flambeau, annonce que l'événement eut lieu à la pointe du jour.

Rubens a rendu d'une manière admirable les effets de cette scène nocturne. Son pinceau est vigoureux, sans tomber dans le noir; et piquant, sans affaiblir l'harmonie. La lumière est produite par le flambeau de l'Aurore et par la torche que tient un soldat. La tête de la reine est entièrement éclairée. Cette prin-

cesse a une robe noire et un voile blanc qui reflétent les tons rougeâtres des flambeaux. La draperie qui couvre la partie supérieure du corps de Minerve est violette, et sa robe de dessous est d'un bleu très-foncé. La femme vue par le dos a des vêtemens de couleur changeante, presque entièrement privés de lumière. Celle qui descend a une tunique verte.

Le guerrier que l'on aperçoit sur le premier plan a une casaque rouge sous son armure, et ses manches sont vertes; ses vêtemens sont tailladés selon la mode du temps. Celui qui tient le bras de la reine, et qui ne peut être que le duc d'Epernon, a un manteau rouge et des manches violettes dont le ton diffère peu du vêtement du soldat qui tient une hallebarde. Le voile que la Nuit déploye est de couleur gris de lin, et la draperie de l'Aurore d'un jaune orangé.

Ce tableau n'est pas moins recommandable sous le rapport de l'expression que sous celui du coloris. Toutes les têtes semblent animées; toutes les attitudes sont énergiques et pittoresques. L'ensemble de chaque figure est bien saisi; mais on pourrait desirer, dans le dessin du nu, plus de correction et d'élégance. Au reste il n'existe point, dans toute cette suite, de compositions dont l'effet soit plus fier et plus imposant.



E. Le Sueur pinx. C. Normand Sc.

*Planche quatorzième. — L'Amour ordonne à Mercure d'annoncer son pouvoir dans tout l'univers. Tableau de la galerie de Versailles ; par* E. le Sueur.

La remarque déja faite sur plusieurs tableaux de la galerie Lambert, doit s'appliquer à celui-ci. Sans avoir emprunté son idée chez aucun poète, le Sueur a tracé une scène charmante. L'Amour adolescent est à demi-couché sur des nuages ; une de ses mains est posée sur le bras de la déesse de la Jeunesse, qu'il est impossible de méconnaître à la beauté de ses traits et à sa couronne de fleurs ; la coupe qu'elle tient désigne l'emploi qu'elle avait dans le ciel, avant que Jupiter eût choisi Ganymède pour verser, en sa place, le nectar aux immortels. Rien n'était plus naturel que de rapprocher ainsi la Jeunesse et l'Amour ; mais on saisit moins facilement l'intention que le Sueur a eue, lorsqu'il a placé près de l'Amour l'autre figure de femme sur laquelle ce dieu paraît s'appuyer. Le miroir et la lance qui sont dans ses mains ne peuvent convenir qu'à la *Prudence*. Peut-être le Sueur a-t-il voulu faire entendre que l'Amour qu'il a peint n'est point l'Amour terrestre et grossier, mais cet Amour, fils du ciel, que les anciens distinguaient de son frère, et dont le culte pouvait s'allier avec tous les sentimens vertueux.

Mercure, la tête couverte de son pétase, et ayant des ailes aux talons, tient à la main son caducée autour duquel deux serpens s'entrelacent. Impatient d'obéir aux ordres de l'Amour, il s'élance dans les airs, et désigne du doigt les lieux où il va d'abord diriger son vol.

Le dessin des figures de cette agréable composition est noble et idéal. Les ajustemens sont simples et bien choisis ; les airs de tête gracieux. Le Mercure est un modèle d'élégance et de légèreté.

Les figures sont dessinées pour être vues d'en bas, mais elles ne présentent point des raccourcis désagréables. Elles ont environ trois pieds de proportion.



Carle Maratte pinx. C. Normand Sc.

*Planche quinzième. — S. Jean-Baptiste prêchant dans le désert. Tableau de la galerie du Musée; par* Carle Maratte.

S. Jean, debout et vu de profil, a le corps en partie couvert d'une peau de chèvre, sur laquelle est une draperie. Il élève ses mains vers le ciel, et semble prononcer ces mots de l'évangile: « Convertissez-vous, les prophéties sont accomplies; les temps « sont arrivés, etc. »

Les différens groupes de cette composition sont placés avec art. Près du Saint, et sur un plan coupé, un homme du peuple, appuyant sa tête sur ses deux mains, écoute avec une attention particulière; derrière cette figure, un personnage d'un âge mur s'enveloppe d'un large manteau, et réfléchit sur les paroles de S. Jean. De l'autre côté, et sur le premier plan, un juif assis en explique le sens à celui qu'on voit près de lui. Trois vieillards, d'un aspect noble et grave, paraissent convaincus de la mission du précurseur de J. C. Ces figures forment un beau contraste avec les deux hommes qui sont sur un plan plus éloigné. Par ceux-ci, le peintre a sans doute voulu désigner des Scribes ou des Pharisiens. Leur expression est celle de la haine, et d'une colère qu'ils ont peine à contenir. Enfin, pour lier les deux grandes masses principales, Carle Maratte a placé dans le fond un groupe de femmes et d'enfans. Le paysage est simple et d'un bon choix; on voit dans le lointain plusieurs voyageurs.

La variété des attitudes et des expressions, le beau caractère de presque toutes les têtes, et une exécu-

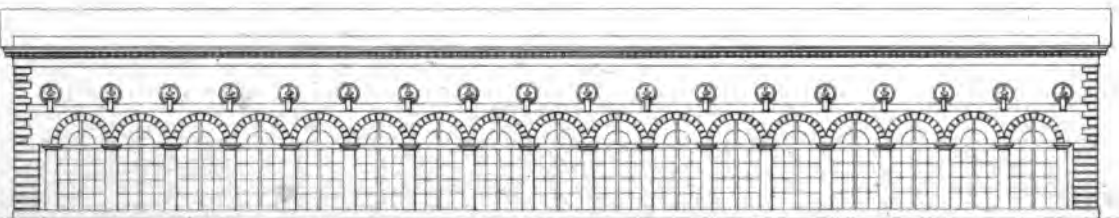
tion soignée rendent ce tableau très-précieux. Il est dessiné avec correction. Les draperies sont ajustées dans le goût de Raphaël ; et cette composition est une de celles où Carle Maratte s'est le plus heureusement inspiré des ouvrages de ce grand peintre. La couleur en est assez bonne. Quelques ombres sont un peu noires ; mais c'est moins la faute de l'artiste que l'ouvrage du temps.

Ce tableau a trois pieds de long sur environ deux pieds dix pouces de haut. Il était autrefois dans le cabinet du roi, où il faisait pendant avec l'Adoration des bergers, par le même artiste, dont on a donné le trait dans le cinquième volume des annales (*).

---

(*) Voyez Pl. 59, p. 125 du cinquième volume des Annales.





Molinos inv. C. Normand Sc

*Planche seizième. — Nouvelle serre du jardin des plantes, exécutée sur les dessins de* J. Molinos, *architecte inspecteur général des travaux publics du département de la Seine.*

Cette planche donne la façade exposée au midi, et l'une des extrémités de la nouvelle serre du jardin des plantes; une des premières données de ce genre d'édifice est de laisser un libre accès aux rayons du soleil, en procurant néanmoins aux plantes qu'on y conserve l'abri et le degré de chaleur qu'exigent des arbustes transportés d'Afrique et d'autres pays chauds dans un climat qui n'est que tempéré.

Il faut aussi une hauteur convenable pour des arbres à haute tige, comme le palmier, le bananier, le cocotier, etc.; et de plus que le côté du nord soit garanti par un double mur et une épaisseur de bâtiment, afin de préserver l'intérieur de la serre de l'influence des vents froids et de l'humidité. Toutes ces conditions ont été observées avec soin par l'artiste, aidé des observations des savans professeurs qui ont la direction de ce grand et utile établissement, le plus complet de l'Europe. Le fond du mur au dessus des arcades vitrées est en ton de brique; cette couleur, plus chaude à l'œil que le blanc, l'est aussi pour la température, en ce qu'elle réfléchit moins les rayons du soleil; il n'y a donc, par cette raison, que les colonnes, les archivoltes en bossage, les chaînes d'angle et l'entablement qui soient en pierre.

Au dessus des colonnes sont des niches sphériques et creusées dans l'épaisseur du mur pour recevoir les bustes des plus savans naturalistes de tous les pays;

ainsi les Linné, les Jussieu, les Daubenton, etc., y seront offerts à l'admiration et à la reconnaissance des amis des sciences et de l'humanité. C'est ainsi que les arts doivent s'empresser d'offrir au génie le tribut de leurs productions et de leurs veilles; c'est au milieu des richesses de la nature que leurs travaux peuvent être appréciés et sentis; c'est là que cette espèce d'apothéose, loin de paraître une exagération, deviendra le motif d'une émulation louable pour ceux de nos contemporains qui suivent la même route et continuent les précieuses découvertes de ces grands hommes.

L'épaisseur de bâtiment qui garantit la serre des influences du nord est destinée à quelques logemens, et sert de magasin, soit pour les outils aratoires, dont les différens modèles y sont réunis et peuvent être comparés, soit pour les graines qui se recueillent annuellement dans ce vaste atelier de la nature, pour se distribuer ensuite dans les divers départemens, et porter ces richesses agricoles sur presque tous les points du globe où les savans professeurs du Muséum ont des correspondances.

Cet édifice est placé dans la partie du jardin voisine du labyrinthe, et près du nouveau parc où les animaux sont logés pittoresquement dans des cabanes de forme variée, et présentent ainsi à l'observateur l'étude de leurs qualités et de leurs mœurs, sous l'attrait du délassement et du plaisir.

L. G.



B. Garofalo pinx: C. Normand Sc.

*Planche dix-septième. — La Vierge et un Ange adorant l'Enfant-Jésus. Tableau de la galerie du Musée; par* Benvenuto Garofalo.

L'intention qu'a eue l'artiste de composer un sujet mystique ne permet pas de lui reprocher des anachronismes. Garofalo, en peignant l'Enfant-Jésus, a voulu rappeler les maux qu'il devait souffrir dans le cours de sa vie. Le fils de Marie, étendu sur le bord de la robe de sa mère, dort profondément. La Vierge, à genoux, le contemple, et craint de troubler son sommeil. Un ange approche de Jésus le suaire et la couronne d'épines. Dans le haut du tableau, d'autres anges portent les instrumens de la passion; tels que la colonne où Jésus doit être attaché, l'éponge imbibée de vinaigre, la lance, une échelle, et enfin la croix. Sur un plan plus élevé, des anges soutiennent une espèce de tabernacle. Le fond représente des ruines, une fontaine, et un village.

Ce tableau, bien dessiné, et d'une bonne couleur, est exécuté avec quelque sécheresse, surtout dans les lointains qui ne fuient pas assez. Le manteau bleu de la Vierge est doublé de violet; sa robe est rouge, et un linge blanc enveloppe sa tête. L'ange a une tunique verte, dont les manches sont violettes, et par dessus une draperie jaune. Les figures ont environ un pied de proportion.

*Notice sur* Garofalo.

On n'a que peu de détails sur Benvenuto Tisio, dit Garofalo ou Garofolo, de la coutume qu'il avait adoptée

de peindre presque toujours un œillet (*) dans ses tableaux. On ne s'accorde même pas sur les époques de sa naissance et de sa mort. L'opinion la plus suivie est, qu'il naquit en 1481, et mourut en 1559. Ainsi cet artiste fut contemporain de Raphaël, dont il copia souvent les ouvrages. Garofalo naquit près de Ferrare : il reçut d'abord les leçons de peintres médiocres, et ne fit que peu de progrès ; mais enfin il résolut de devenir habile, et, pour y parvenir, il parcourut les principales villes d'Italie, où il admira les chef-d'œuvres des grands maîtres. Ses études ne furent point infructueuses. On trouve, dans ses tableaux, une composition simple, un dessin élégant et une couleur solide. S'il est quelquefois mesquin dans les détails, ce défaut tient à l'exactitude avec laquelle, lors de la renaissance de l'art, les peintres s'appliquèrent à rendre la nature. Raphaël lui-même eut, comme on sait, assez de peine à quitter cette manière, qui était celle de Pérugin, son maître. Garofalo doit la plupart de ses beautés à son admiration pour les ouvrages de Raphaël. Il a cherché à se rapprocher de cet illustre modèle, et a quelquefois réussi ; mais il n'a pu reproduire cette grâce enchanteresse, dont il semble que Raphaël ait eu seul le secret.

---

(*) Le nom italien de cette fleur est *Garofano*.



E. Le Sueur pinx C. Normand Sculp.

*Planche dix-huitième. — Diane métamorphose Actéon en cerf. Tableau* d'Eustache le Sueur.

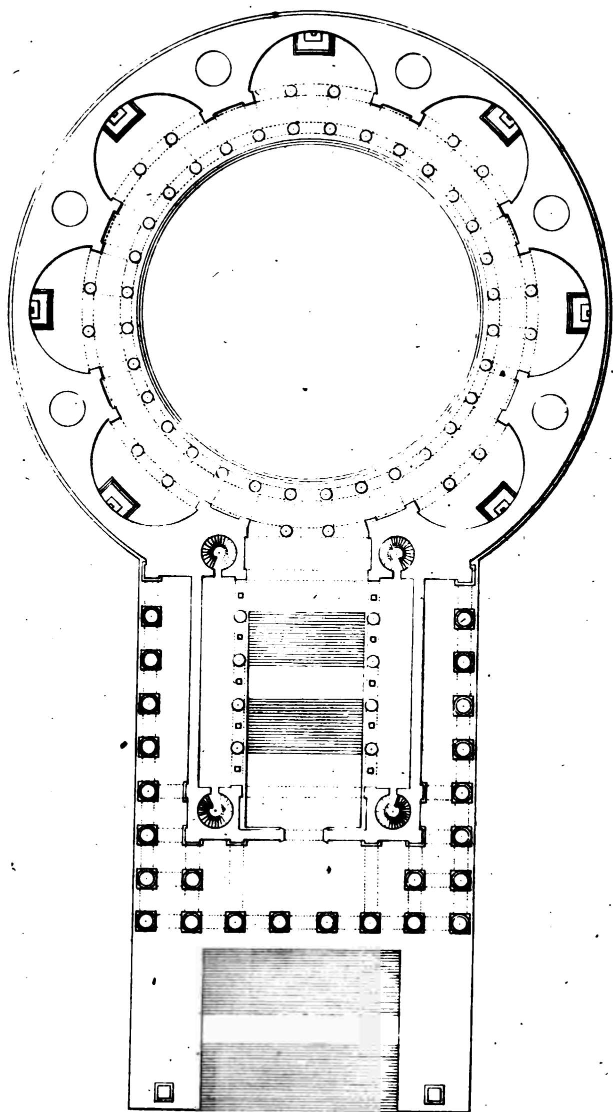
L'aventure d'Actéon est racontée de plusieurs manières; quelques auteurs la considèrent comme un événement réel, dénaturé par l'amour que les Grecs eurent toujours pour le merveilleux. Leurs poètes, et Ovide, qui les a imités, disent qu'Actéon, fils d'Aristée et petit-fils de Cadmus, aimait la chasse avec passion. Un jour, il s'écarta de sa suite, et arriva sur le bord d'une fontaine, où Diane se baignait avec ses nymphes. La chaste déesse vit, dans cette rencontre inattendue, un crime qu'elle ne voulut pas laisser impuni. Elle jeta au visage d'Actéon quelques gouttes d'eau, et soudain il fut transformé en cerf. Bientôt ses compagnons, qui ne pouvaient soupçonner sa métamorphose, se mirent à le poursuivre; et le malheureux Actéon mourut dévoré par ses chiens.

Ceux qui ont essayé de lever le voile allégorique de cette fable, prétendent qu'Actéon ayant marqué du mépris pour le culte de Diane, et ayant même touché aux viandes consacrées à la déesse, fut puni par ses compatriotes, comme un ennemi des dieux. D'autres assurent que la métamorphose de ce prince fut la punition de sa vanité; et que Diane le fit périr, parce qu'il s'était vanté d'être plus habile à la chasse qu'elle-même. Quoi qu'il en soit, il ne paraît pas que la colère de Diane eût flétri la mémoire d'Actéon; il fut révéré comme un héros, et les Orchoméniens érigèrent des temples en son honneur.

Le tableau de le Sueur est un de ceux qui décoraient le cabinet des bains de l'hôtel Lambert. Il est en grisaille, et imite le bas-relief comme celui de *Diane et Calisto* (*), dont il est le pendant. La composition en est noble et simple. Les figures ont de la correction et de l'élégance : elles sont dans la proportion d'environ deux pieds.

---

(*) Voyez la gravure de ce tableau, Pl. 44, p. 95 du sixième volume des Annales.




Vaudoyer inv. C. Normand Sc.

*Planche dix-neuvième. — Plan d'un projet de restauration de l'église de la Madeleine, dans la forme du Panthéon de Rome; par* M. Vaudoyer, *architecte.*

On pourra s'étonner, en considérant le plan gravé sur cette planche, et qui présente la belle forme d'un des plus célèbres monumens de l'antiquité romaine, de la lenteur avec laquelle les arts marchent vers la perfection, et combien il faut de temps pour arriver des combinaisons les plus compliquées aux idées les plus simples, préférables dans tous les arts, mais surtout en architecture.

Dans le projet conçu, il y a plus de 40 ans, pour l'église de la nouvelle Madeleine, par M. Contant, architecte du roi, il n'y avait de véritablement beau que le choix de l'emplacement; tous les détails du projet tenaient encore à ce genre d'architecture, où les masses étaient constamment sacrifiées à des subdivisions puériles. On faisait une affaire importante et sérieuse du pli d'un pilastre angulaire, de l'accouplement ou de la pénétration de deux modillons, et l'on perdait de vue, pour de telles minuties, le parti général et les grandes lignes d'un projet. On prononçait sans cesse le mot d'antique à l'académie, et l'on composait dans le style le plus moderne et le plus barbare; on inondait Paris d'ornemens dits *à la grecque*, et l'on n'avait pas encore imaginé d'aller étudier les monumens d'Athènes. De pareilles contradictions, qui sont malheureusement l'histoire de tous les temps, ne se reconnaissent qu'après bien des années d'incertitude et d'erreur.

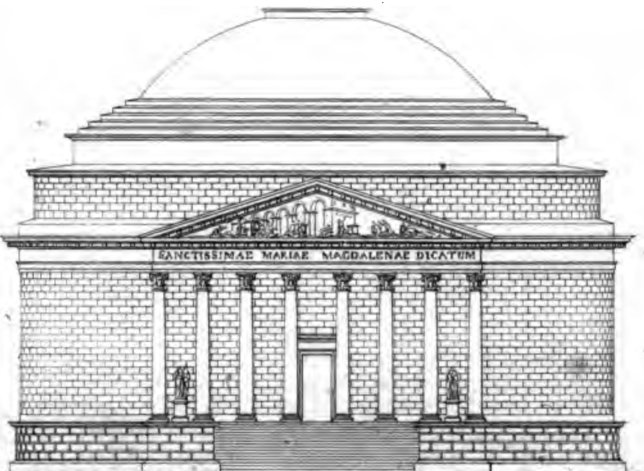
De toutes les parties du projet de M. Contant, la plus

mauvaise était sans contredit le portail, qui, cependant, devait compléter, par sa position perspective, le grand ensemble de la place de Louis XV.

Lorsque M. Couture succéda à M. Contant, pour la direction de cette église, son premier soin fut de composer et d'exécuter un nouveau portail sur une plus grande échelle. Il adapta de son mieux, au plan tourmenté de son prédécesseur, un péristile de colonnes d'un grand caractère; et voulut reproduire à Paris, embellir même, par un plus grand développement, le portique du Panthéon d'Agrippa.

Tous les architectes, qui ont successivement projeté l'achèvement de l'église de la Madeleine, par des applications diverses aux besoins du gouvernement, ont respecté le parti pris pour le portail; l'idée d'y ajouter la forme sphérique du Panthéon aura sans doute souri à plusieurs; nous savons qu'elle a été proposée, il y a plus d'un an, au premier consul, pour des fastes consulaires. Aujourd'hui un architecte, également admirateur des beautés de l'antique, projette d'appliquer cette forme si imposante à l'usage de la paroisse de la Madeleine, première destination de l'édifice; et l'on en conclura, ainsi que je l'ai annoncé au commencement de cette note, qu'une idée simple et grande est ordinairement le terme de l'art, et la dernière combinaison où, après avoir épuisé tous les degrés du composé, on est obligé de retourner au simple, et cette simplicité est le fruit d'un demi-siècle d'études et d'observations.

L. G.




Vaudoyer inv. C. Normand Sc.

*Planche vingtième. — Elévation d'un projet de restauration de l'église de la Madeleine, dans la forme du Panthéon de Rome; par* M. Vaudoyer, *architecte.*

On peut juger de l'effet imposant que produirait en exécution cette élévation, dont il est facile d'évaluer les dimensions colossales, puisque le fût seul des colonnes, dans leur état actuel, ne forme guères que le tiers de la hauteur totale du monument.

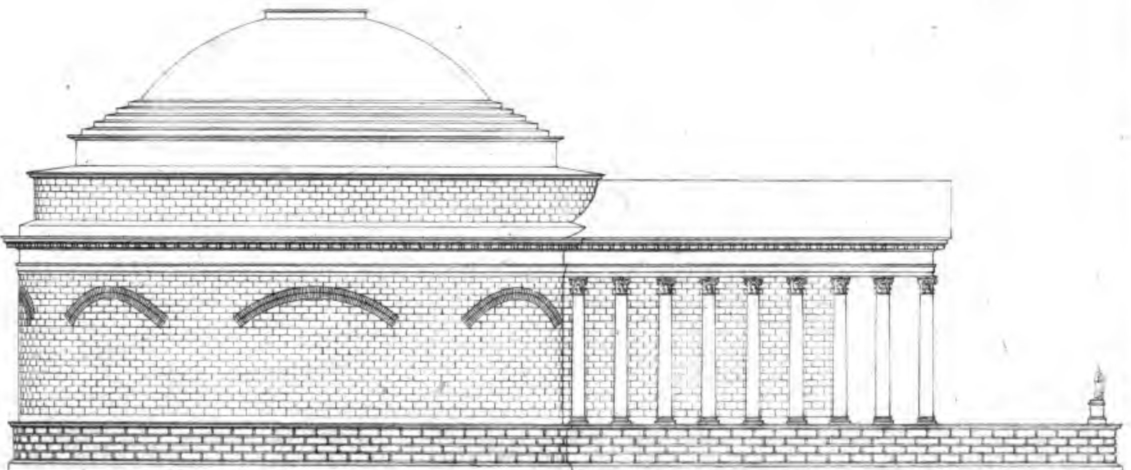
Le dessin géométral que l'on voit ici ne peut rendre le prodigieux effet que la perspective y ajouterait, en développant le plan et les dessous de ce péristile, à la manière des Grecs. La maigreur qu'il présente en dessin, comparaison faite avec la masse circulaire du corps du temple, disparaîtrait entièrement par le jeu des colonnes sur les murs qui acottent ce portique. L'œil enchanté de ce spectacle se reposerait ensuite sur la courbe fuyante des murs circulaires et de la calotte qui les couronne, il ne pourrait se lasser d'admirer le génie des anciens qui sut concevoir et transmettre à la postérité de si grands témoignages de savoir et de puissance; enfin il associerait à leur gloire immortelle le peuple éclairé, qui saurait ainsi, en les imitant, surpasser leurs chef-d'œuvres.

Ajoutez à cela qu'un tel monument semble indestructible et fait pour braver tous les genres d'efforts réunis contre sa masse immuable. Guerres, incendies, la lime insensible des siécles même, rien ne paraît pouvoir effacer de la terre un semblable monument, s'il était construit avec la solidité convenable. Aussi durable et plus utile qu'une des pyramides de l'Egypte;

comme elles, il verrait passer les siécles autour de lui; comme elles, il deviendrait un objet de surprise et d'admiration pour les générations qui s'éteindraient successivement au pied de son enceinte; et les noms glorieux de Sésostris, de Périclès, d'Auguste, d'Agrippa, de Napoléon, confondus, reporteraient à nos derniers neveux le souvenir des plus grandes époques de l'histoire des peuples et des arts.

Comme les Romains, on pourrait employer les briques et le mortier à la construction des murs circulaires; on pourrait, comme ils faisaient aussi, marquer chacune de ces briques d'une empreinte où les noms de l'empereur des Français, l'année de son règne et d'autres événemens mémorables seraient exprimés. Ces sortes de médailles, que l'avarice n'a aucun intérêt de détruire, arriveraient encore plus sûrement que le bronze et les autres métaux aux siècles les plus reculés, pour l'honneur du nom français et pour la gloire du nouveau fondateur de leur empire.

L. G.



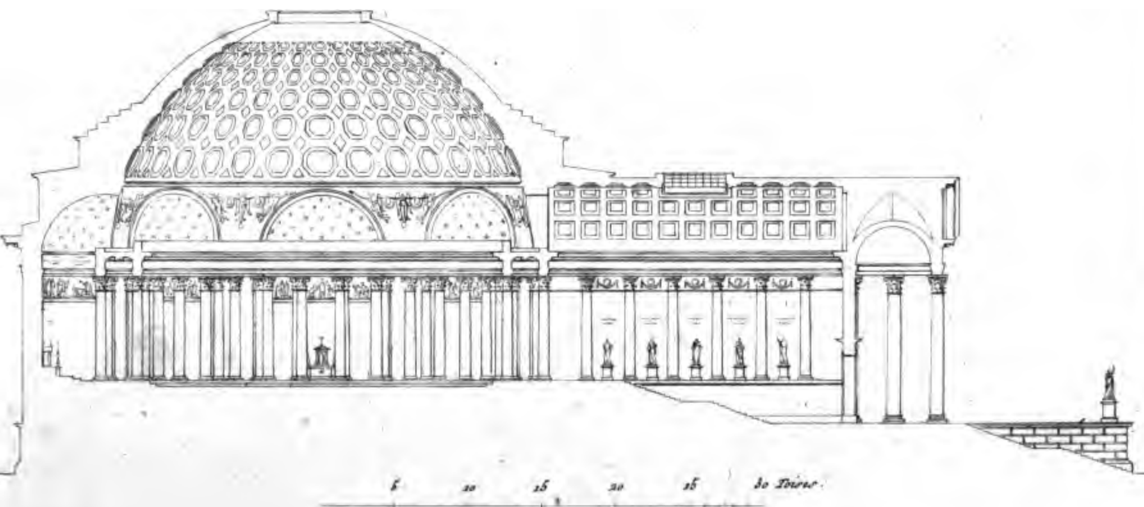

Vandoyer inv. C. Normand Sc.

*Planche vingt-unième. — Elévation latérale d'un projet de restauration de l'église de la Madeleine, dans la forme du Panthéon de Rome ; par M.* Vaudoyer, *architecte.*

Cette élévation latérale supplée au développement du péristile que pourrait donner une élévation perspective prise d'angle sur la face. Elle fait voir en quelque sorte le développement de cette tour immense, dont la courbure agréable offrirait un point de vue tout-à-fait neuf en ce pays, et que les artistes qui ont vu le Panthéon, le Colisée, la Colonnade de S. Pierre de Rome, se rappelleront avec plaisir. Ils se rappelleront les impressions diverses dont ils ont été frappés au pied de ces masses formidables qui peignent si bien la grandeur des Romains anciens, et le génie inventif des Italiens modernes ; ils se rappelleront les tons délicieux et pittoresques, les oppositions frappantes qu'un ciel chaud, que des matériaux cuits par le temps et l'ardeur du soleil, présentent à l'œil du peintre étonné. Ils penseront aux monumens, aux campagnes de Rome, à la soif du talent dont ils étaient dévorés en parcourant ces ruines augustes, ces sites enchanteurs, brulans tout le jour, et où l'on va chercher le soir un air rafraichissant ; ces sites où Paul Panini, Claude Lorrain, Vernet, Salvator Rosa et tant d'autres grands maîtres allaient former leurs tableaux sur ceux de la nature. Ces sites enfin, peuplés à chaque instant de groupes si variés, soldats, abbés, matelots, mendians, musiciens, moines, artistes, muletiers, jolies femmes, monsignors et cava-

lieri, jurant, chantant, gesticulant, faisant des agaceries, des prédications, des tours de force ou de souplesse, et présentant des modèles bouffons ou sérieux, graves ou ridicules, héroïques ou dignes de Callot, à ce peuple d'artistes de toutes les nations, qui va sans cesse exploiter cette mine inépuisable, et s'approvisionner de souvenirs et de talens pour le reste de ses jours. Je vous atteste, vous tous amis des arts qui lisez ces Annales, si vous avez vu le Panthéon de Rome, si vous avez erré dans le *Campo Vaccino*, ou sous les voûtes du Colisée, sur les bords du Tibre ou de l'Anio, parmi les rochers et devant les cascades de Tivoli, vous y pensez encore avec délices; si vous n'avez pas vu Rome et ses merveilles, et ses environs et ses habitans, vîte partez, en voiture, à cheval, à pied, il n'importe, vous en rapporterez l'amour des arts, des tableaux, des dessins, des histoires, des aventures peut-être, et d'agréables souvenirs.

L. G.




Vaudoyer inv. C. Normand Sc.

*Planche vingt-deuxième. — Coupe d'un projet de restauration de l'église de la Madeleine, dans la forme du Panthéon ; par M.* Vaudoyer, *architecte.*

Cette coupe fait voir la décoration intérieure du monument ; ce qui comprend une sorte de vestibule ou escalier en avant, et une rotonde avec péristile de colonnes au pourtour, ainsi qu'on le trouve exprimé dans le plan. Cette disposition du sol, ainsi élévé en amphithéâtre, est-elle préférable à l'immense planimétrie que présente aujourd'hui le pavement du Panthéon de Rome ? C'est ce que prononceront les connaisseurs en architecture ; ils auront aussi à examiner si le péristile intérieur circulaire, placé devant les huit grandes ouvertures des niches et la porte d'entrée, ne détruirait pas cet effet d'unité si précieux, qui frappe de saisissement et d'admiration tout étranger, lorsqu'il entre pour la première fois dans ce même Panthéon ; il n'éprouve point ce sentiment, en entrant dans S. Pierre, dont la superficie est bien plus grande, mais où l'unité est interrompue par la multiplicité des formes réunies. Cette disposition produit plusieurs sensations affaiblies, au lieu d'une seule et unique impression de grandeur dont il est difficile de prendre l'idée ailleurs qu'au Panthéon. Sans doute le jeu des ombres à travers le péristile et les rayons venant de la lanterne, et qui le pénétreraient en partant de ce centre lumineux, produiraient un effet magique et que l'on aime à se représenter ; mais ce serait un effet d'un autre genre que celui du monument romain.

Quelques personnes qui ont vu le pavement du Panthéon, couvert d'eau par des crues extraordinaires, et rendu ainsi en quelque sorte à sa première destination de salle des Thermes, ont assuré que la réflexion dans l'eau de sa noble architecture et des caissons de sa voûte, bien que dépouillés de leurs antiques ornemens; que cette réflexion, dis-je, présentait le coup-d'œil le plus séduisaut et le plus extraordinaire. La proportion un peu basse du vaisseau y gagnait en profondeur ce que le laps de temps lui a fait perdre et au-delà; car on sait que l'on descendait dans cette vaste salle des Thermes, et que le temps ayant exhaussé le sol, la proportion actuelle de cette masse est changée.

Que l'on se représente le brillant des marbres dans leur magnificence, le nombre prodigieux de statues et de vases de métal ou de porphyre, l'éclat des bronzes, la foule d'esclaves employés au service des bains, les sons d'une musique voluptueuse faisant résonner cette voûte immense éclairée par le disque radieux ouvert à son sommet, et l'on aura une idée de la puissance, du luxe et de la dépense d'un empereur romain.

L. G.



Rubens pinx. C. Normand Sc.

*Planche vingt-troisième. — L'échange des deux reines. Tableau de la galerie du Luxembourg; par* Rubens.

Le mariage d'Isabelle de Bourbon avec Philippe IV, roi d'Espagne, et celui d'Anne d'Autriche avec Louis XIII, ayant été résolu par les deux cours, l'échange de ces princesses eut lieu le 9 novembre 1615. On avait dressé à cet effet, sur la petite rivière d'Andaye qui sépare les deux contrées, un pont de bateaux, couvert de riches tapis.

Rubens a rendu cet événement d'une manière allégorique. La France, couverte d'une tunique bleue, parsemée de fleurs de lis d'or, reçoit avec empressement et respect l'épouse future de son roi, et remet aux mains de l'Espagne la fille de Henri IV. Tandis que les deux jeunes reines, au moment de se séparer, se donnent des marques d'attachement, la Félicité répand sur elles une pluie d'or. De petits Génies, voltigeant dans les airs, se livrent à la joie; quelques-uns agitent les flambeaux de l'Hymen; d'autres répandent des fleurs sur les princesses, auxquelles une Néréide, placée sur le devant du tableau, présente du corail et des perles. On voit, près de cette figure, le dieu du fleuve, et un Triton qui sonne de sa conque, en signe d'alégresse.

Comme la scène se passe en pleine campagne, Rubens a tenu ses ombres très-légères; il a su toutefois donner du relief à ses figures, et les détacher du fond par la savante opposition des couleurs locales. Il a jeté, sur la tunique de la France, un large manteau couleur de laque, dont le ton se rapproche des teintes

rouges du tapis et de celles du rideau qui orne la partie supérieure du tableau. L'Espagne a, comme la France, une robe bleue; mais on l'aperçoit à peine sous la draperie jaune qui la couvre. La princesse Isabelle a une robe violette dont les manches sont blanches; et l'habillement d'Anne d'Autriche est de satin blanc. L'or et les pierreries brillent sur ces vêtemens de même que sur les casques de la France et de l'Espagne. Les carnations des deux reines, celles de la Félicité et des petits Génies sont de la plus grande fraîcheur. Le coloris de la France, de l'Espagne, de la Néréide et surtout des dieux marins, a quelque chose de plus animé et de plus vigoureux. Le dessin des figures allégoriques est un peu lourd et manque de correction. Celui des deux princesses a plus d'élégance; leurs têtes présentent, avec les agrémens de la jeunesse, des détails individuels qui ne permettent pas de douter qu'elles ne soient des portraits fort ressemblans.



Rubens pinx. C. Normand Sc.

*Planche vingt-quatrième. — S. Roch guérissant des pestiférés. Tableau de la galerie du Musée ; par* Rubens.

Rubens a représenté dans ce tableau, l'un des plus beaux qu'il ait peints, les effets miraculeux de l'intercession de S. Roch en faveur des pestiférés. Le Saint, couvert de son vêtement de pélerin, est à genoux devant J. C., qui lui montre ces mots écrits sur une tablette tenue par un ange: *eris in peste patronus.* S. Roch appuye une main sur sa poitrine, et témoigne à Dieu sa reconnaissance pour la faveur qu'il lui accorde. Dans la partie inférieure du tableau, un groupe de pestiférés, près d'expirer, se livrent à l'espoir d'échapper à la mort, en apercevant leur protecteur. Une femme âgée, vêtue d'une longue draperie blanche, contemple avec admiration le groupe céleste. Une autre femme sent ranimer ses forces. Des hommes, également accablés par le plus terrible des fléaux, expriment au milieu de leurs douleurs la confiance qui renaît dans leurs ames.

L'exécution de ce chef-d'œuvre est digne du génie de Rubens. Cet immortel artiste n'a rien fait de plus beau que ce groupe de pestiférés. Leurs têtes, leurs attitudes sont autant de modèles de sentiment et d'énergie. Quelque admirable que soit chacune de ces figures, prise en particulier, c'est celle de la jeune femme qui attire d'abord et fixe plus particulièrement les regards. Il est impossible de rendre avec plus de vérité que ne l'a fait Rubens, l'idée touchante et sublime d'une grande souffrance physique balancée

par une affection morale, et de faire mieux briller l'espérance au milieu des horreurs de la mort. On ne peut comparer à cette tête que celle de Marie de Médicis, au moment où elle vient de donner le jour à Louis XIII; et Rubens était peut-être le seul artiste capable d'exécuter l'une et l'autre. Ce tableau, dessiné avec énergie, est exécuté avec cette fougue de pinceau qui caractérise Rubens. Le coloris en est d'une vérité et d'une variété admirables. Au milieu de tant de beautés du premier ordre, on s'aperçoit à peine que les formes du Christ et celles de l'Ange sont un peu pesantes. Au reste, ces deux figures sont, comme toutes les autres, pleines de vie et de mouvement.

Les draperies sont de teintes fières, mais harmonieusement unies. Le manteau du Christ est rouge, et la tunique de l'Ange d'un jaune très-vif. S. Roch est vêtu de brun et de violet. La jeune femme a une robe d'un rouge peu éclatant. L'habillement de l'homme qui la soutient dans ses bras est d'un bleu sombre tirant sur le vert. Les autres malades sont enveloppés de linges blancs ou de couvertures de laine, dont les tons se rapprochent de leurs carnations livides et décolorées, mais dont les demi-teintes et les ombres ont beaucoup de force et de vigueur. Le fond représente une espèce d'hôpital. Les figures sont de grandeur naturelle.



E. Le Sueur pinx C. Normand Sc

*Planche vingt-cinquième. — Le docteur Raimond, au lit de la mort. Tableau de la galerie du Sénat; par* Eustache le Sueur.

Ce fut en 1648 que le Sueur, alors âgé de 31 ans, commença, par ordre de la reine, mère de Louis XIV, à peindre l'histoire de S. Bruno, fondateur des Chartreux, destinée à décorer le cloître du monastère de Paris. Il l'exécuta, en 22 tableaux, dans l'espace de trois années; et, quoiqu'il eut la modestie d'appeler ces tableaux des esquisses, cette suite est placée depuis longtemps au rang des plus belles collections de peinture. Elle passa, en 1776, dans le cabinet du roi; et, comme après la mort de le Sueur, des envieux de ce grand peintre avaient eu la bassesse d'endommager ces chef-d'œuvres, on essaya de les rétablir dans leur premier état. Ils étaient peints sur bois: on les transporta sur toile, et ensuite on les retoucha; mais ce dernier travail fut confié à des mains inhabiles. La commission administrative du Sénat les a fait depuis restaurer avec le plus grand soin.

Les Chartreux obligèrent le Sueur à commencer la vie de S. Bruno par une anecdote à laquelle on attribua quelque temps la conversion du Saint, mais que le pape Urbain VIII fit supprimer, comme fabuleuse.

« Un chanoine de Paris, nommé Raymond, joignait « au talent de la prédication un grand extérieur de « piété. Il mourut; et, lorsqu'on le portait au lieu « de sa sépulture, il ressuscita pour déclarer qu'il « était damné. »

Le tableau de la mort de Raymond est le second de la collection (*). Ce docteur est près d'expirer : un prêtre, accompagné de deux acolytes dont l'un récite des prières, et l'autre tient un cierge, lui présente le crucifix. Un vieillard contemple, avec un étonnement mêlé de frayeur, le moribond qui détourne la tête. Sur le premier plan, S. Bruno est à genoux, et prie. Enfin, un démon qu'on entrevoit dans l'ombre, près du chanoine, annonce la réprobation de celui-ci. On ne voit, dans la chambre du mourant, que quelques livres, une horloge de sable, et une tête de mort. Sur un plan éloigné, on aperçoit les préparatifs du convoi.

Ce tableau est un de ceux qui avaient le plus souffert : la composition en est sage ; et les figures sont pleines de vérité et d'expression. Il a, comme tous ceux de la collection, 6 pieds de haut sur 4 de large.

---

(*) Il eût été inutile de publier la gravure de ces tableaux dans l'ordre numérique, puisqu'ils ne sont pas destinés à faire, dans les Annales, un recueil particulier.



C. Normand Sc.

*Planche vingt-sixième. — Esculape et Télesphore. Groupe antique de la galerie du Musée.*

Peu de statues ont été autant multipliées chez les anciens que celles d'Esculape. Outre les simulacres de ce dieu, exposés dans les temples à la vénération publique, on trouvait fréquemment, dans l'intérieur des maisons, de petites figures qui le représentaient, semblables à celle dont on donne ici le trait. Elle est en marbre blanc, et n'a que deux pieds de hauteur. Quoique la tête manquât lorsqu'elle fut découverte, les attributs et les accessoires désignent clairement le dieu de la médecine. Esculape appuye le bras droit sur un tronc d'arbre, autour duquel s'entortille le serpent emblématique. La petite figure qu'on aperçoit à sa gauche représente un médecin nommé Evémérion qui, par ses connaissances profondes dans l'art de guérir, mérita les honneurs divins. Après sa mort, on lui donna le nom de Télesphore; et la ville de Pergame fut la première qui plaça ses images dans des temples. Elles ont presque toujours les formes de l'extrême jeunesse. Il présidait surtout à la convalescence : ses mains, cachées sous un ample manteau, désignent les soins qu'on doit apporter à sa santé, lorsqu'on vient d'échapper à la maladie. La tête de cette petite figure est moderne, comme celle d'Esculape, mais toutes deux ont été copiées d'après l'antique. Quoique le travail de ce groupe soit assez bon, les détails paraissent exécutés avec quelque sécheresse.



*E. Le Sueur pinx.* *C. Normand Sc*

*Planche vingt-septième. — Résurrection du docteur Raymond. Tableau de la galerie du Sénat ; par* E. le Sueur.

Ce tableau est placé immédiatement après celui qui représente le même docteur au lit de la mort (*). L'événement miraculeux qu'il représente se passe dans une église. Les prêtres et le peuple, rangés autour du corps de Raymond, prononçaient les prières accoutumées, lorsque le mort, se levant à demi de son cercueil, fit entendre les paroles que le Sueur a inscrites sur le drap funéraire, pour rendre son sujet plus intelligible : *Justo Dei judicio appellatus sum ; justo Dei judicio judicatus sum ; justo Dei judicio condemnatus sum.* La chronique ajoute que S. Bruno, témoin de ce prodige, prit dès lors le parti d'embrasser l'état monastique.

Quoique la forme adoptée pour cette suite de tableaux gênât le Sueur dans l'exécution de celui-ci, où il doit se trouver un grand nombre de figures ; ce célèbre artiste a su néanmoins retracer sans confusion toutes les circonstances de l'événement. La physionomie de Raymond est d'une expression terrible. Chaque spectateur est ému comme il convient à son âge et à son état. L'épouvante est très-marquée sur le visage et dans toute l'attitude de l'enfant de chœur, qui laisse échapper le livre de ses mains. Le prêtre partage la surprise générale ; mais le Sueur a su le distinguer

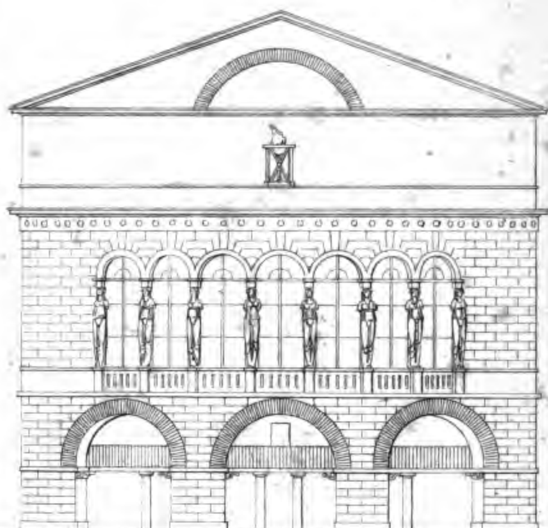
(*) Voyez Pl. 25, p. 57 de ce septième volume.

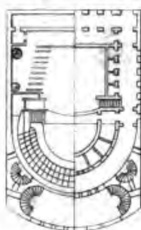
des autres personnages, en lui donnant plus de calme et de gravité. S. Bruno, vu de profil à droite du tableau, joint les mains, et réfléchit sur la profondeur du jugement de Dieu.

Quoiqu'il ne faille point chercher absolument dans ces tableaux le charme du coloris, il en est peu cependant qui n'offrent la simplicité et la naïveté du ton. Ils sont d'ailleurs exécutés avec une grande liberté de pinceau.

lme
du
eur

ans
peu
été
de





LeGrand & Molinos inv. C. Normand Sc.

*Planche vingt-huitième. — Plan et Façade du théâtre de la rue Feydeau, à Paris; par* J. G. Legrand et J. Molinos, *architectes.*

Ce théâtre fut érigé quelques années avant la révolution, et destiné à donner le spectacle de l'*opera buffa* italien. Tous les amateurs de musique conserveront le souvenir de cette excellente réunion de comédiens. L'ensemble parfait et la délicatesse des morceaux exécutés par Mandini, Mengozzi, Simoni, Rafanelli, Viganoni, Bovedino, etc., et Mesdames Baletti et Morichelli, ne peuvent sortir de la mémoire de ceux qui les ont entendus, et qui applaudissaient dans cette salle, avec un égal enthousiasme, au bon choix de musique fait par Viotti et Chérubini, au talent distingué des chanteurs, et même à leur jeu comme acteurs comiques.

Le programme des architectes, chargés de cette construction, fut donc d'ériger avec célérité, sur un terrein très-resserré, une salle assez vaste, et de s'appliquer surtout à la rendre sonore, afin qu'on pût entendre, de tous les points, les passages de chant et d'accompagnement les plus doux et les plus délicats.

Ils firent choix de la forme demi-circulaire à l'intérieur, qui place tous les spectateurs à l'extrémité de rayons égaux tendans au même centre; les rangs de loges furent disposés en amphithéâtre; et, comme la voix monte avec plus de rapidité qu'elle ne s'étend horizontalement, les rangs les plus élevés purent être aussi plus reculés, sans perdre les sons; le revêtement du plafond, légèrement bombé, fut assemblé

en bois choisi, avec le même soin que le fond d'une guittare ou d'une basse; et enfin l'orchestre des musiciens fut voûté paraboliquement en contrebas du plancher, de manière à renvoyer avec harmonie, dans la salle, les plus doux accompagnemens ou les *solo* les plus fins et les plus déliés.

Les musiciens sont convenus que toutes précautions n'avaient point été vaines, et cette salle a acquis et conservé la réputation d'être très-favorable à la musique.

La forme circulaire du plan s'annonce au dehors de la façade par une légère courbure qui rappelle la forme des théâtres antiques.

De grands arcs ouverts dans le soubassement permettent aux voitures d'entrer à couvert dans le vestibule, et huit cariatides, dans le style de celles du temple de *Minerve Poliade*, à Athènes, forment la décoration du premier étage. L'exécution, à la fois mâle et soignée de ces figures, fait honneur au ciseau de M. Roland, statuaire, que les architectes ont choisi pour exécuter cette sculpture de proportion colossale.

Le trépied que l'on remarque au dessus de l'arcade du milieu y masque le tuyau de la cheminée du foyer.

L'attique placé derrière ne se voit presque point, à cause du bombement de la façade, développé par la perspective, ce que le dessin géométral ne peut rendre; il est d'ailleurs en ton de brique, et toute la face est exécutée en pierre blanche.

L. G.



Rubens pinx. C. Normand Sc.

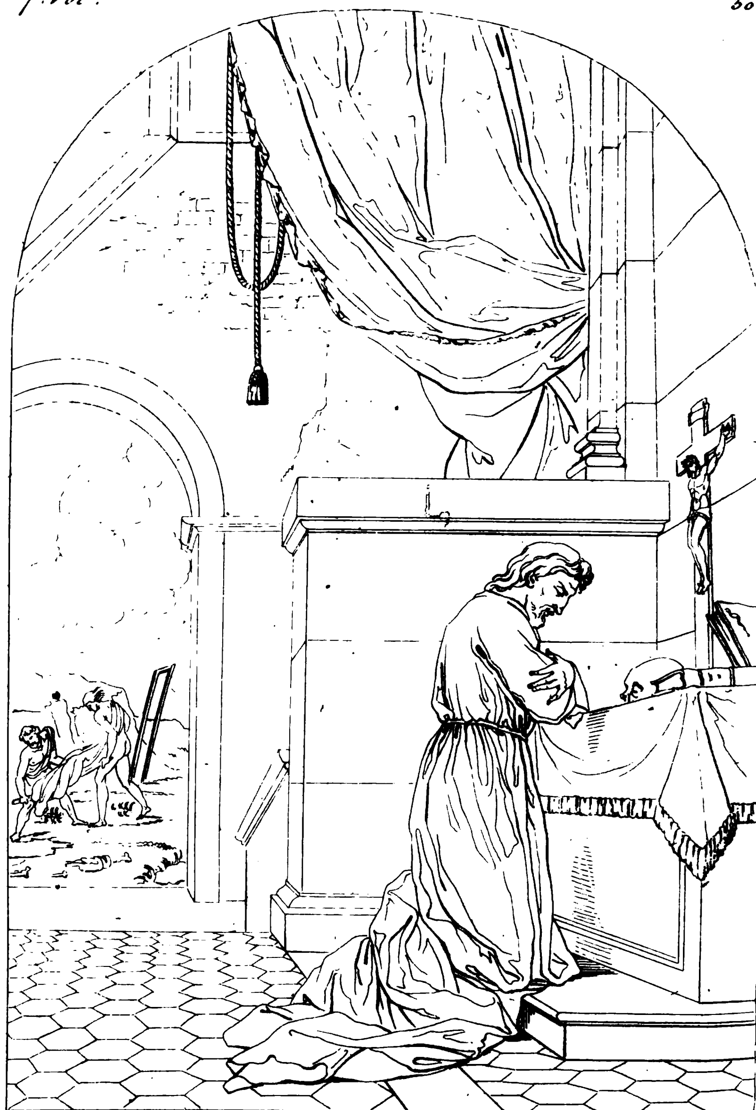
*Planche vingt-neuvième. — La conclusion de la paix. Tableau de la galerie du Luxembourg; par* Rubens.

Lorsque les dissentions qui s'étaient élevées entre Marie de Médicis et le roi Louis XIII, son fils, furent momentanément appaisés, la reine considérant cette réconciliation comme un des principaux événemens de sa vie, voulut que Rubens la retraçât dans un des tableaux de cette suite. Ce grand peintre a eu recours à l'allégorie. Le temple de la paix, décoré de riches colonnes, est ouvert, et dans l'intérieur de cet édifice, on entrevoit la statue en bronze de la divinité. Marie de Médicis, vêtue de noir, monte les degrés du temple. Elle est accompagnée de Mercure, tenant en main son caducée, et d'une femme qui, sans doute, représente l'Innocence ou la Bonne-Foi.

Pour orner sa composition, et rendre l'allégorie plus claire, Rubens a placé, sur le premier plan, la Paix mettant le feu à un amas d'armes. La Fraude, dont le masque est à moitié levé, l'Envie au teint livide, l'aveugle Calomnie réunissent en vain leurs efforts pour s'opposer au dessein de la reine.

Cette composition est pleine de verve et d'énergie. La Paix a un aspect noble et imposant; sa robe est de satin blanc, et son voile d'un violet clair. On a souvent eu occasion de remarquer, malgré l'opinion presque générale, que Rubens était savant dessinateur lorsqu'il pouvait commander à la fougue

de son imagination. Les figures de l'Envie, de la Fraude et de la Calomnie en sont une nouvelle preuve. Elles sont de plus parfaitement coloriées. Les autres personnages laissent à desirer un peu plus d'élégance.



E. Le Sueur pinx. C. Normand Sc.

*Planche trentième. — S. Bruno à genoux devant le Crucifix. Tableau de la galerie du Sénat; par E.* le Sueur.

Le Saint, encore effrayé de l'apparition miraculeuse du docteur Raymond et des paroles qu'il a prononcées, est de retour dans sa maison. Il se jette aux pieds du Crucifix; et, dans un recueillement profond, il prend le parti de renoncer au monde. Dans un coin du tableau, on voit jeter en terre, sans aucune cérémonie religieuse, le corps de Raymond.

L'extrême simplicité de cette composition en fait le principal mérite, et rend parfaitement le sujet. L'effet général du tableau a de la douceur, et la touche est légère et spirituelle.



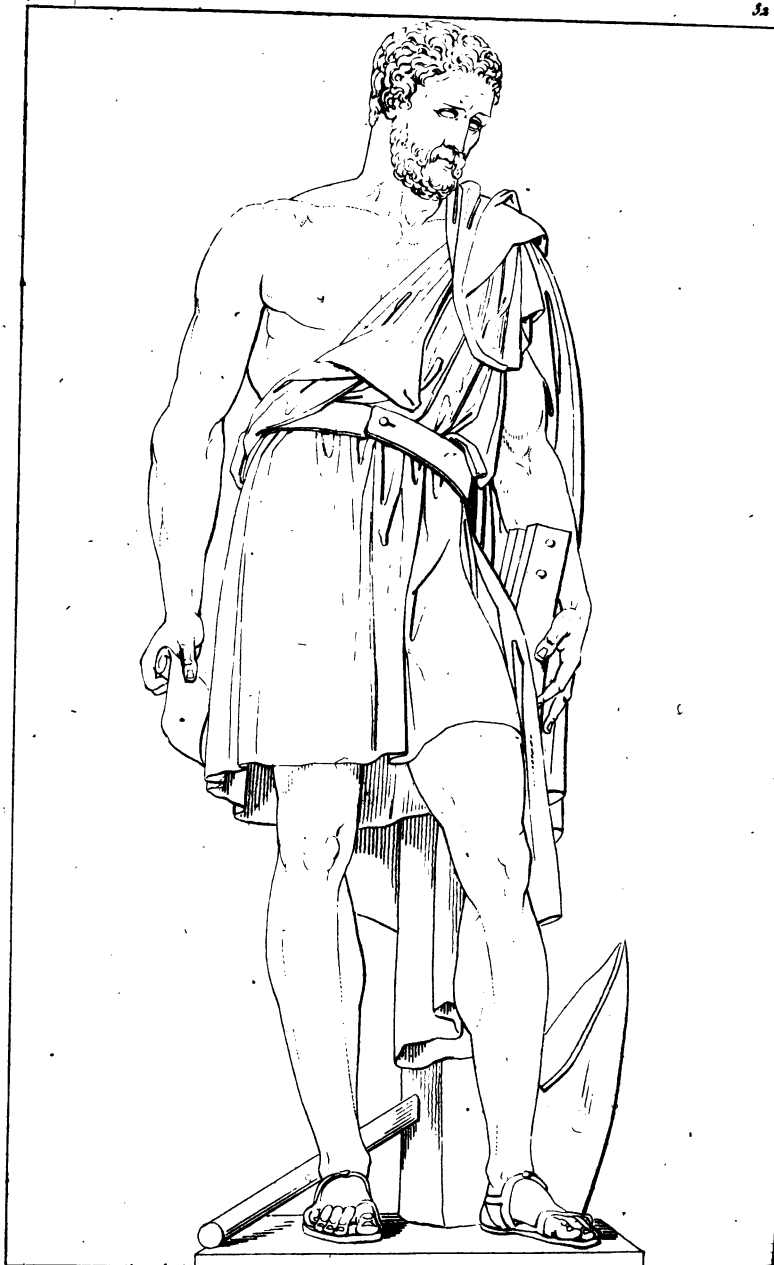
E. Le Sueur pinx C. Normand Sculp.

*Planche trente-unième. — S. Paul guérissant des malades. Tableau d'*Eustache le Sueur.

Il serait inutile de chercher, dans les Actes des Apôtres, le sujet que le Sueur a représenté dans ce tableau. Toutefois ce n'est point un ouvrage d'imagination, puisque les livres saints accordent à S. Paul le don des miracles, et rapportent plusieurs faits semblables à celui-ci, mais avec des circonstances différentes.

Dans cette composition, S. Paul est amené par un soldat devant un empereur romain, qui lui commande de prouver sa mission divine, en imposant les mains sur plusieurs malades. Le Saint, plein de zèle et de foi, obéit sans résistance, ne doutant pas que le ciel ne fasse un miracle en sa faveur.

Le groupe des infortunés à qui S. Paul va rendre la santé est admirable par la force et la vérité des expressions. Un possédé est dans des convulsions affreuses. Près de lui, un aveugle, à genoux, étend les mains vers S. Paul; et une femme contemple, avec attendrissement, son enfant au berceau, dont elle attend la guérison. Tout est noble, sublime dans ce tableau. Le Sueur le peignit pour son admission à l'Académie de S. Luc, à Paris. A l'époque où cet établissement fut supprimé, un particulier acheta le tableau qui passa depuis au Musée Napoléon. Il fait maintenant partie de la collection de M. Lucien Bonaparte. Hauteur 6 pieds, largeur 4 pieds et demi.



Chaudet inv.

C. Normand Sc.

*Planche trente-deuxième.* — *Cincinnatus. Statue en plâtre; par* Chaudet.

L'an 458 avant Jésus-Christ, L. Q. Cincinnatus fut nommé consul. Cet homme, dont les mœurs étaient simples et pures, avait toujours cultivé son champ; cependant il déploya, en cette circonstance, tous les talens nécessaires à l'administration de l'état, et fut magistrat intègre et vigilant. Revêtu ensuite de la dictature, et chargé d'aller combattre les Eques et les Volsques, il regretta que son champ dût rester inculte, et le sénat ordonna qu'il serait labouré aux frais de la république. Cincinnatus, victorieux des ennemis de Rome, obtint les honneurs du triomphe. On lui offrit des terres, des esclaves; mais il dédaigna les richesses, et seize jours après avoir été nommé dictateur, il abdiqua le pouvoir suprême, et retourna vers sa charrue. Il ne démentit jamais cette conduite sage et modérée. A l'âge de 80 ans, il fut nommé à la dictature une seconde fois, et ne la voulut conserver que 21 jours. Ce peu de temps lui suffit pour soumettre les habitans de Préneste.

La statue de Cincinnatus est de M. Chaudet, connu par plusieurs ouvrages justement estimés. Elle a 5 pieds 9 pouces de haut. C'est une des 28 figures d'hommes illustres, destinées à orner la salle des séances et le grand escalier du Sénat. Cincinnatus vient de lire le décret qui le nomme dictateur, et

semble regretter sa charrue qu'il tient avec une sorte d'affection.

Cette figure est remarquable par la simplicité du costume et par un dessin correct et vigoureux.



Rubens pinx. C. Normand Sc.

*Planche trente-troisième.—Félicité de la régence. Tableau de la galerie du Luxembourg; par* Rubens.

Dans cette allégorie très-compliquée, Rubens a représenté le bonheur qui accompagna le gouvernement de Marie de Médicis. Cette princesse est assise sur un trône richement décoré. D'une main, elle tient son sceptre, et l'appuye sur le globe de la France que soutient un Génie. Dans son autre main est la balance de la Justice. Minerve paraît adresser des conseils à la reine, près de laquelle on voit un petit Amour, symbole de l'affection qu'on lui porte. L'Abondance et l'Equité sont près du trône: l'Equité distribue des couronnes de lauriers et des médailles aux Génies des arts. L'Ignorance, l'Envie et la Médisance sont renversés, et hors d'état de nuire, quoique l'un de ces monstres étende le bras vers les attributs des arts, qu'il cherche à détruire. Le Temps, sous la figure de Saturne, couronné de fruits et de fleurs, montre à la France le siécle d'or, annoncé par deux Renommées qui planent dans les airs. On entrevoit, dans le fond, les colonnes d'un temple ornées de feuillage.

Une si riche composition présentait des contrastes de formes et de couleurs dont Rubens a tiré le plus grand parti. La figure de Marie de Médicis est noble, d'un dessin correct, et d'un coloris admirable. Cette princesse est vêtue d'un manteau bleu foncé, doublé d'hermine, sous lequel est une robe d'un bleu très-pâle, attachée avec une agrafe de pierreries. L'Abondance et l'Equité ont des carnations de la plus grande

fraicheur. Celles de l'Abondance reçoivent des reflets de sa draperie jaune. La robe de l'Equité est rouge, ainsi que l'étoffe qui sert de ceinture au Temps. La France a une robe bleue, et par dessus une draperie violette. Aux chairs animées des Monstres, Rubens a opposé les carnations délicates du groupe d'enfans. Il y a, dans ce tableau, des parties d'un dessin savant et correct; mais, sous ce rapport, les figures des Renommées sont peut-être défectueuses, les formes en paraissent pesantes et exagérées.



E. Le Sueur pinx. C. Normand Sc.

---

*Planche trente-quatrième. — S. Bruno recevant un bref du pape Urbain II. Tableau de la galerie du Sénat; par* E. le Sueur.

Urbain II qui, avant d'être élu pape, se nommait Oddon, avait été disciple de S. Bruno, lorsque ce Saint professait la théologie dans la ville de Reims. Devenu souverain pontife, Urbain se souvint de son ancien maître; et, desirant profiter de ses lumières, il l'appela près de sa personne. S. Bruno, qui gouvernait alors depuis six ans la grande Chartreuse, située dans les montagnes du Dauphiné, fut plus affligé que satisfait de cette marque d'estime. Cependant, il obéit, et laissa ses religieux inconsolables de son départ.

Le Sueur a saisi l'instant où le messager du pape, auquel il n'a point donné un costume vulgaire, vient de descendre de son cheval, et, s'étant approché de S. Bruno, d'un air respectueux, lui a remis la lettre d'Urbain. Le Saint lit avec attention: une sorte de chagrin se peint sur son visage; mais on y voit aussi une pieuse résignation. Le religieux placé près de lui donne des marques d'une douleur qu'il cherche à concentrer. Deux autres religieux s'abandonnent avec moins de contrainte aux sentimens pénibles qu'ils éprouvent. Le fond du tableau représente les modestes bâtimens de la Chartreuse, et l'on distingue à l'horizon les hautes montagnes au milieu desquelles elle était bâtie.

Il est peu de compositions pittoresques qui satisfassent autant que celle-ci l'ame et l'esprit du spec-

tateur. La candeur et la vérité des expressions l'ont fait regarder comme un chef-d'œuvre, et l'un des meilleurs tableaux de cette suite. L'impression qu'il fait ne permet pas d'examiner d'abord s'il laisse quelque chose à desirer. Il est cependant bon d'observer que le coloris pourrait être plus vrai dans les carnations, et en général plus vigoureux. C'est le quatorzième de la collection.



L. De la Hire pinx. C. Normand Sc.

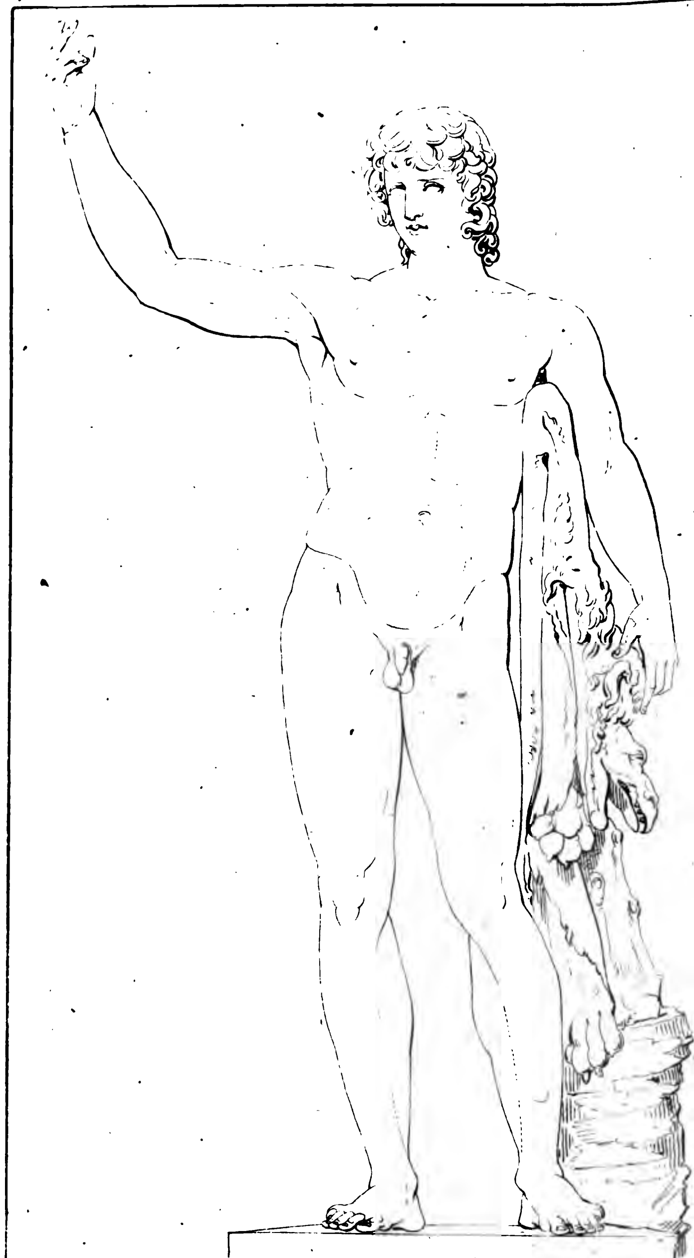
*Planche trente-cinquième. — Le pape Nicolas V visite le corps de S. François d'Assise. Tableau de la galerie du Musée ; par* L. De la Hire.

S. François d'Assise mourut en 1226 ; et quoiqu'on ne sache pas précisément à quelle époque le pape Nicolas V, à la tête de son clergé, visita, dans la ville d'Assise, le corps de ce Saint, l'événement dut se passer plus de 220 ans après sa mort ; puisque Nicolas fut élu pape en 1447. Le corps de S. François fut, dit-on, trouvé entier, et sans aucune marque de corruption.

Dans le tableau de la Hire, le corps de S. François, en habit de son ordre, est debout et appuyé contre une muraille. Sur ses mains jointes, on aperçoit les stigmates ou plaies qu'il reçut de J. C. Le pape relève le bas de la robe du Saint, et contemple avec étonnement ses pieds, sur lesquels ni la mort ni le temps n'ont exercé leurs ravages. Près du souverain pontife, on voit un cardinal et quelques prêtres qui témoignent également leur admiration. Un capucin, dont l'âge a affaibli la vue, présente ses lunettes devant ses yeux, pour s'assurer du miracle ; un autre religieux tient un flambeau dont la lumière et celle d'une lampe suspendue au plancher éclairent le souterrein où se passe l'action.

Cette composition est peut-être le plus bel ouvrage de la Hire. Il porte la date de 1630. L'artiste, alors âgé de 24 ans, n'avait point encore adopté la manière toute de pratique, et plus expéditive que soignée, qu'on remarque dans la plupart de ses autres

productions. Le dessin des figures est vrai, et bien étudié ; les têtes ont de l'expression. La couleur est vigoureuse, transparente, et offre l'ensemble le plus harmonieux. Enfin, si la Hire eût peint plusieurs ouvrages d'après les excellens principes qui l'ont guidé dans l'exécution de celui-ci, il tiendrait, dans notre école, un rang supérieur à celui qu'il occupe, et serait compté parmi les plus grands coloristes. Les figures sont à peu près de grandeur naturelle. Ce tableau fut fait pour l'église des Capucins du Marais, à Paris.



Normand Sc.

*Planche trente-sixième. — Antinoüs en Hercule. Statue antique de la galerie du Musée.*

On a souvent eu l'occasion de remarquer combien les statues du jeune favori d'Adrien s'étaient multipliées, d'après les ordres de ce prince. Pour jeter quelque variété dans cette suite de portraits, et sans doute aussi pour honorer davantage Antinoüs, on l'a décoré des attributs d'un grand nombre de divinités. La statue dont on donne le trait est accompagnée de ceux qui désignent particulièrement Hercule. Debout et le bras droit élevé vers le ciel, Antinoüs laisse retomber son autre bras sur la massue que recouvre la peau de lion.

Sans l'extrême ressemblance de la tête avec toutes celles qui représentent Antinoüs, on pourrait croire que l'artiste a voulu représenter Iole, compagnon d'Hercule, qui, dans quelques monumens anciens, porte comme ce Dieu la peau de lion et la massue.

Cette statue est colossale; l'exécution en est noble et ferme, et caractérise les sculptures du temps d'Adrien, époque où l'art produisit des chef-d'œuvres peu inférieurs à ceux des beaux jours de Périclès et d'Alexandre. La tête est belle; les cheveux sont bouclés avec grâce, et d'un travail délicat. On n'a pû déterrer cette statue que par morceaux détachés, car elle est cassée en plus de vingt endroits; mais on l'a restaurée avec soin. Elle est en marbre de Luni, et fut trouvée dans les environs de Tivoli, où l'on sait qu'était la *Villa Adriana.*



Annibal Carrache pinx C. Normand Sc.

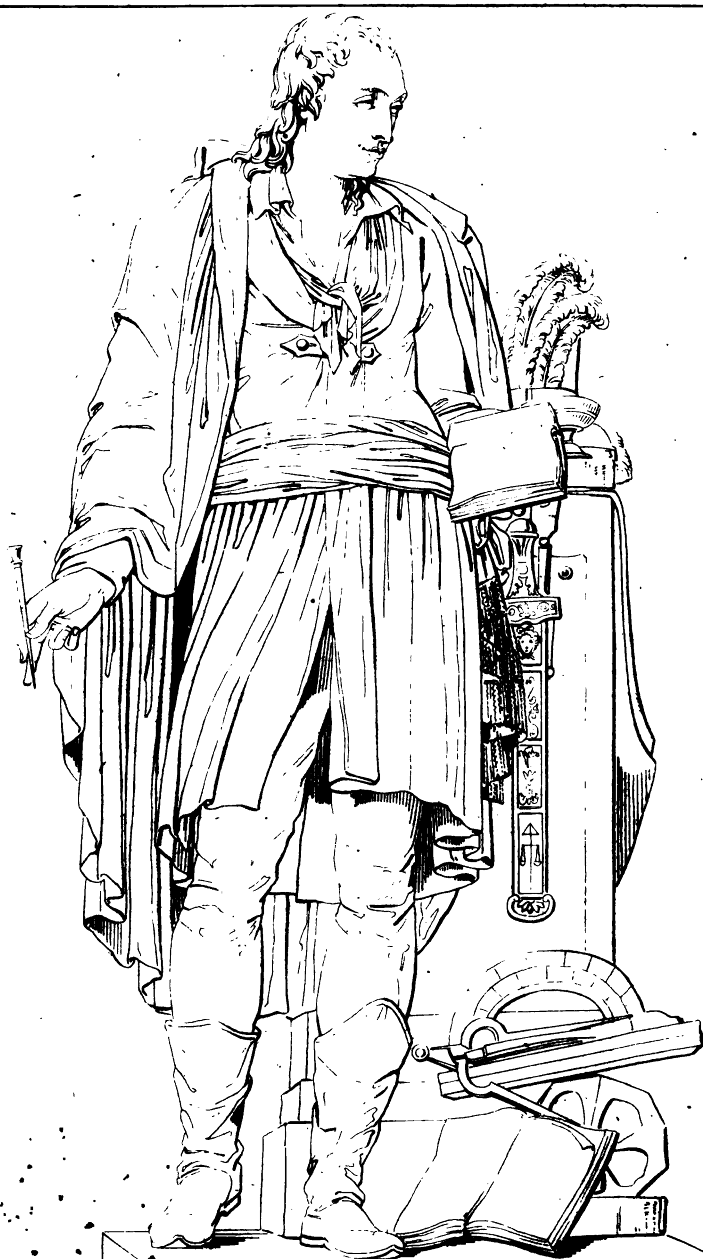
*Planche trente-septième. — Le Christ descendu de la croix, Tableau de la galerie du Musée ; par* Annibal Carache.

Le Christ est entre la Vierge et la Madeleine : chacune d'elles tient une de ses mains que la mort a glacées. La Vierge, accablée de douleur, s'évanouit et ferme les yeux, comme si elle était près d'expirer. Une des saintes femmes la regarde avec intérêt et inquiétude. Joseph d'Arimathie, plaçant une main sur sa poitrine, semble exprimer, par ce geste significatif, la sincérité de son attachement pour Jésus. S. Jean lève les yeux vers le ciel, dont il semble attendre la force de supporter son affliction. Le fond représente quelques rochers.

Ce tableau est du temps où Annibal Carache étudiait le Corrège, et n'avait point encore vu Rome. Le dessin est moins correct et moins idéal que celui de ses derniers ouvrages ; cependant il a de la noblesse. Les expressions sont profondes et énergiques. La tête du Christ conserve l'empreinte des souffrances qu'il a éprouvées. L'abattement de la Vierge, la douleur de la Madeleine et de l'autre femme, sont rendues avec une grande vérité. L'air inspiré de S. Jean a quelque chose de sublime.

La longue chevelure de la Madeleine, le vase de parfums qu'on voit à ses pieds annoncent que le peintre a voulu représenter cette Sainte. D'ailleurs la figure du fond est évidemment celle de S. Jean. Sans ce concours de circonstances, le vêtement de la Madeleine, qui indique plutôt un homme qu'une femme, laisserait quelque indécision dans l'esprit du spectateur.

La couleur de ce tableau est solide et assez vraie; mais elle n'a rien de bien remarquable. Les tons des draperies sont francs et entiers pour la plupart, selon le principe des peintres d'histoire de l'école bolonaise. La ceinture du Christ est blanche. La Vierge a sur la tête une espèce de voile jaunâtre. Son manteau est bleu, et sa robe couleur de laque. La Madeleine a une tunique violette et un manteau jaune. La draperie de la femme qui regarde la Vierge est changeante, vert et rose. S. Jean et S. Joseph d'Arimathie ont chacun une robe verte et un manteau rouge. L'exécution de cet ouvrage est ferme. Les figures ont environ 18 pouces de proportion.



Petitot inv. C. Normand Sc.

---

*Planche trente-huitième.* — *Condorcet. Statue de la galerie du Sénat ; par* Petitot.

Condorcet, membre des trois Académies de France, jouissait d'une grande réputation, comme savant et comme littérateur, à l'époque où la révolution commença. Nommé successivement député à l'assemblée législative et à la convention, il fut proscrit par le parti qui organisa la terreur, et demeura caché pendant quelque temps dans la maison d'un ami. Lorsque la peine de mort, prononcée contre ceux qui auraient accordé asile aux personnes mises hors la loi, força Condorcet à quitter le lieu de sa retraite, il erra deux jours dans les environs de Paris, ne sachant en quel lieu s'arrêter. Pressé par la faim, il entra dans une hôtellerie, fut remarqué par quelques hommes, et, comme il ne put produire aucun passeport, on le conduisit au Bourg-la-Reine où on le jeta dans le fond d'un cachot. Le lendemain, on vint le chercher pour l'interroger ; il était mort. On ne doute point que trop assuré du sort qui l'attendait, il n'ait pris le parti de terminer ses jours avec du poison qu'il portait sur lui depuis quelque temps.

L'artiste lui a donné son costume de représentant du peuple. Il tient son dernier ouvrage *sur la perfectibilité de l'esprit humain,* auquel il travaillait encore quelques jours avant de mourir. On voit près de lui la colonne de proscription, et des instrumens de mathématiques.

Cette figure est bien posée ; elle a du caractère,

et l'artiste a tiré un parti avantageux du costume. Elle est en plâtre, et a cinq pieds neuf pouces de hauteur.



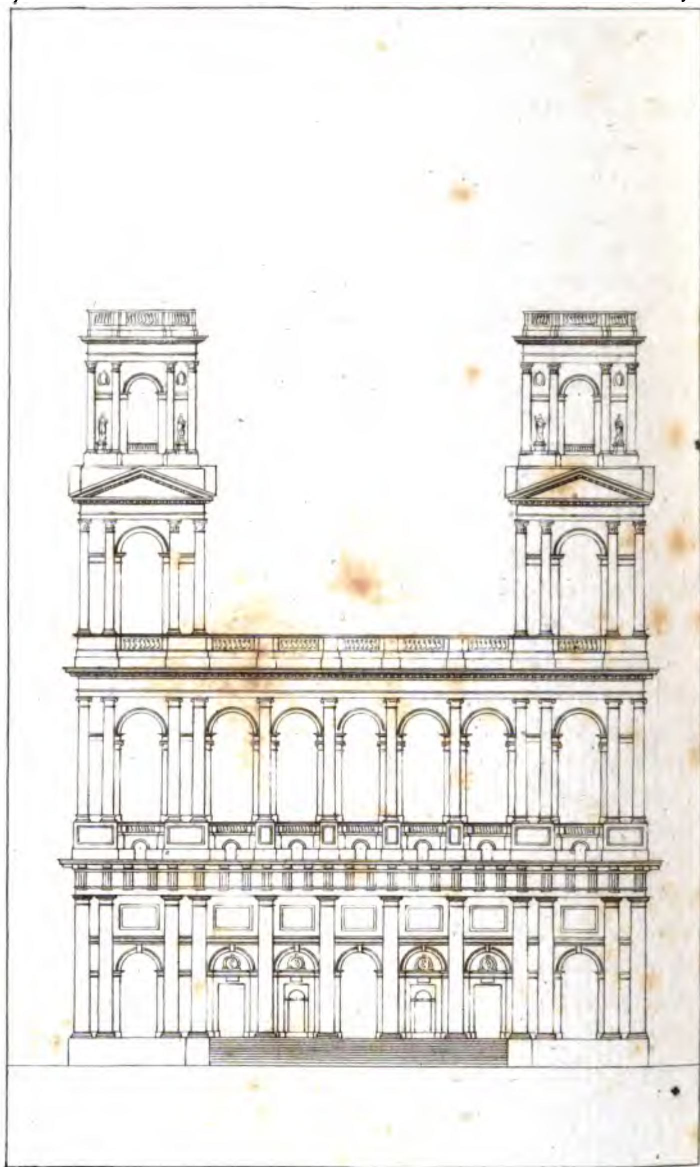
E. Le Sueur pinx. C. Normand Sc.

*Planche trente-neuvième. — S. Bruno fait bâtir une église. Tableau de la galerie du Sénat ; par* E. le Sueur.

Sous le pontificat de Grégoire VII, S. Bruno obtint de ce pape et de Hugues, évêque de Grenoble, la permission de bâtir, pour lui et pour ses compagnons, sur une montagne près de la ville, l'église de Notre-Dame *de Casalibus*, ou des Solitaires. Ce fut le premier établissement de l'ordre des Chartreux. Il remonte à l'année 1084.

Dans ce tableau, qui est le onzième de la collection, S. Bruno examine le plan de l'église et des sept petites cellules qu'il fit bâtir pour lui et ses religieux. Près du Saint, on voit l'architecte de l'édifice qui explique à un religieux les détails de son projet. Plus loin, deux ouvriers soulèvent un bloc à demi-façonné, et un troisième taille une pierre. La construction des bâtimens est assez avancée : plusieurs hommes y travaillent avec ardeur. Les montagnes du Dauphiné s'élèvent dans le lointain.

L'ordonnance de ce tableau est d'une noble simplicité. Les figures des ouvriers sont dans des attitudes naturelles et saisies avec beaucoup de justesse. Un des grands mérites de le Sueur, c'est de ne jamais rien offrir d'exagéré.



Servandoni inv. C. Normand Sc.

*Planche quarantième.—Portail de l'église de S. Sulpice, à Paris; par* Servandoni.

Il y a environ 70 ans que le chevalier Servandoni, architecte et décorateur célèbre, né à Florence, commença la construction de cette grande composition d'architecture qui n'est point encore achevée. On disait naguères qu'il manquait une place au-devant de ce chef-d'œuvre; on pourrait dire maintenant que le chef-d'œuvre et la place restent tous deux imparfaits, puisque cette place est vague et sans forme, et qu'il manque la décoration de la tour à droite, en regardant le portail.

La marche de cette composition est savante et d'une main hardie; il faut, pour la bien apprécier, se transporter au temps où elle fut projetée: que faisait-on alors? de ces petits ordres mesquins engagés ou collés sur les murailles, encadrant de petites niches, et ne produisant, dans leur ensemble, qu'une masse maigre et tourmentée, copies informes et dégénérées du portail S. Gervais.

Qu'opposa le génie créateur de Servandoni à ces productions mesquines? l'effet d'une seule ligne de toute l'étendue de la façade, et celui d'un péristile de colonnes isolées et d'un diamètre double de celui dont on faisait communément usage. Il attira tous les regards par cette nouveauté, et cette production, d'un genre mâle et brillant, fut justement proclamée l'un des chef-d'œuvres de notre architecture; elle le fut d'autant plus facilement, qu'on en jugeait moins l'effet, à cause du local resserré où cette masse imposante s'érigeait. L'imagination de chaque spectateur y ajoutait encore toutes les perfections qui pouvaient le séduire, et chacun se figurait que le jour où les bâtimens qui obstruaient ce portail tomberaient, on verrait paraître un de ces effets magiques que

le grand talent de Servandoni produisait fréquemment au théâtre, et par lesquels il enchantait tous les yeux.

La toile est levée maintenant, et l'on se demande pourquoi le portail de S. Sulpice semble perdre de sa réputation? C'est que l'imagination n'a plus rien à faire; c'est que l'on voit tout et trop bien; c'est que l'effet d'un péristile n'est plus nouveau pour nous; c'est que le vague de la place diminue de la grande proportion des ordres par l'effet des contrastes; et que l'on aperçoit, au dessus de l'entablement du premier ordre, des trous désagréables dont on ne soupçonnait pas l'existence auparavant. Sans doute, il est facile de remédier à ce dernier défaut; et si l'on circonscrit la place dans de justes limites, si l'on achève la tour restée imparfaite, si l'on met en saillie le perron du bas que Servandoni avait été obligé de renfoncer par défaut d'espace, on rendra tout son lustre à cette décoration, et les amateurs d'architecture y placeront toujours avec honneur et reconnaissance le nom de Servandoni; ils lui sauront gré de nous avoir donné le premier exemple d'une grande ligne d'entablement, sans ressauts ni profils d'avant-corps et d'arrière-corps, que la routine avait consacrés parmi nous, et d'avoir accoutumé nos yeux à une grande échelle et à des saillies fortement prononcées, au lieu de ces décorations plates et molles qui, sans nerf et sans effet, semblaient toutes sortir du même moule.

La composition de Servandoni a gagné à la suppression du fronton qui couronnait le second ordre; et la masse actuelle de la tour, achevée sur les dessins de M. Chalgrin, est bien en harmonie avec la décoration du bas. Les connaisseurs s'apercevront facilement que le nouveau portail commencé à S. Eustache est une très-faible imitation de celui de S. Sulpice, comme les colonnades de la place de Louis XV sont une espèce de copie du péristile du Louvre.

L. G.



E. Le Sueur pinx. C. Normand Sc.

*Planche quarante-unième. — La mort de S. Bruno. Tableau de la galerie du Sénat ; par* Eustache le Sueur.

Dans ce tableau, qui passe avec raison pour le plus beau de ceux de l'histoire de S. Bruno, et pour un des chef-d'œuvres de le Sueur, le Saint est représenté à l'instant où il expire au milieu de ses religieux, après leur avoir fait sa confession générale. On ne voit, dans la cellule, qu'une horloge de sable et quelques livres. S. Bruno est étendu sur un lit aussi simple que le prescrivait la règle austère qu'il avait donnée à son ordre. Un chartreux debout et tenant le crucifix, s'adresse à ses frères, et déplore avec eux la perte irréparable qu'ils viennent de faire. Un autre, les yeux attachés sur S. Bruno, semble vouloir s'assurer s'il ne lui reste pas encore quelque souffle de vie. Un troisième, également affligé, montre plus de résignation. Quelques-uns ont la tête cachée dans leurs capuchons, mais leurs attitudes font assez connaître leur douleur. Celui qu'on voit sur le premier plan se prosterne à terre. Enfin toutes ces figures concourent à inspirer au spectateur un profond sentiment de mélancolie.

Cette composition est encore admirable par l'effet de lumière. On a quelquefois reproché à le Sueur de s'être peu occupé de cette partie importante de l'art qui donne aux objets peints le relief et l'illusion de la nature. Mais s'il eût fait beaucoup d'ouvrages tels que celui-ci, il serait un des meilleurs modèles

que l'on pût citer pour l'intelligence du clair-obscur.

Ce tableau est le vingt-unième de la collection.



Bridan fils inv. C. Normand. sc.

*Planche quarante-deuxième.* — *Camille. Statue de la galerie du Sénat; par* Bridan fils.

Marcus Furius Camillus fut un des plus illustres généraux de la république romaine. Nommé dictateur, il prit la ville de Veïes que les Romains assiégeaient inutilement, depuis dix ans. Au siége de Falérics qu'il entreprit ensuite, il s'honora par un trait de générosité, célèbre dans l'histoire. Un maître d'école vint lui livrer les enfans des Falisques, confiés à ses soins. Camille, saisi d'indignation, le fit dépouiller et réconduire dans la ville par ses élèves qui le frappaient de verges. Les habitans, touchés de la grandeur d'ame de Camille, lui ouvrirent leurs portes. L'exil, prononcé d'après une dénonciation calomnieuse, fut l'unique récompense que le peuple romain accorda aux services de ce général. Celui-ci, en s'éloignant de la ville, pria, dit-on, les Dieux de réduire ses ingrats concitoyens à le regretter. L'occasion s'en présenta bientôt : les Romains, vaincus par les Gaulois dans plusieurs combats, n'eurent de ressource que dans Camille ; ils le rappelèrent et le nommèrent dictateur pour la seconde fois. Le premier usage qu'il fit de son autorité fut de rompre le traité que le tribun Sulpicius faisait avec Brennus, chef des Gaulois, auquel il donnait de l'or, pour obtenir qu'il s'éloignât de Rome avec son armée. Dans la bataille qui fut ensuite livrée, Camille remporta une victoire complète. Le peuple, voyant la ville entièrement ruinée, forma le projet de s'établir à Veïes ; mais Camille lui persuada de ne pas abandonner Rome, à qui les oracles avaient promis l'empire de l'univers.

Revêtu pour la troisième fois de la puissance dictatoriale, il triompha des Eques, des Volsques, des Etrusques, des Latins et des Herniques. Les Romains lui donnèrent les noms de nouveau Romulus, de second fondateur de Rome. A l'âge de 80 ans, il chassa du territoire de la république une nouvelle armée de Gaulois. Enfin, après avoir apaisé une sédition qui menaçait Rome de sa ruine, Camille mourut de la peste, l'an 365 avant J. C.

La statue de M. Bridan représente Camille au moment où il déclare à Brennus, qu'il ne veut traiter avec lui que les armes à la main. Elle est d'un caractère imposant et d'un travail soigné. Sa hauteur est de cinq pieds neuf pouces.



H. Gentileschi pinx. [illegible] sc.

*Planche quarante-troisième. — Le Repos de la Sainte Famille. Tableau de la galerie du Musée ; par* H. Gentileschi.

L'artiste a su donner un aspect assez neuf au sujet le plus souvent traité. Marie et Jésus, accompagnés de S. Joseph, se sont soustraits par la fuite aux fureurs d'Hérode, et sont en route pour l'Egypte. Ils viennent de s'arrêter un instant. S. Joseph, appesanti par l'âge, succombe au sommeil. Marie paraît également accablée de fatigue; mais, en ce moment même, elle ne peut oublier la tendresse ni les devoirs d'une mère, et présente le sein à son enfant.

Cette scène naïve, et prise dans la vie commune, offre sous ce rapport quelque intérêt. Elle est rendue avec simplicité : l'attitude de S. Joseph est naturelle, mais ignoble. Celle de la Vierge n'est pas heureuse. Le dessin est assez correct, mais sans élévation. La Vierge n'a point ici le caractère de noblesse et de dignité que les peintres célèbres ont toujours cherché à lui donner. Il est évident qu'Horatio Gentileschi n'y a pas songé, et qu'il a copié le modèle qu'il avait devant les yeux. La même remarque peut s'appliquer aux autres figures.

Ce tableau est d'une couleur vraie, et soigné dans toutes ses parties ; mais la lumière y est un peu trop égale ; l'effet en est cependant fort agréable. Les figures sont de grandeur naturelle.



Devilliers jne. Sc.

*Planche quarante-quatrième.— Un Autel antique.*

Cet autel, de forme triangulaire, est décoré de têtes de beliers, et à la base de figures chimériques, ayant la tête et les griffes d'un lion, avec des cornes de beliers, et des ailes. Une des faces du bas-relief représente un jeune homme dansant. De la main droite, il soulève une peau de lion, agrafée à son épaule : une branche de pin est dans sa main gauche. Ces attributs sont assez communément ceux des faunes; mais la figure n'a rien de ce qui caractérise ces divinités champêtres, comme la queue, les cornes au front et les pieds de bouc. Il est donc à présumer que l'artiste a seulement voulu représenter un suivant de Bacchus, ou un des initiés au culte de ce dieu.

Cette figure, d'un dessin élégant et d'une attitude gracieuse, se retrouve sur plusieurs monumens antiques.

Les autres parties de l'autel ne sont pas moins bien traitées. On y retrouve le talent de placer les ornemens avec goût et sans profusion, qui distingue les habiles sculpteurs de l'antiquité.

7e. Vol.



Raphaël pinx. Devilliers Sc.

*Planche quarante-cinquième.* — *La Vierge au Donataire, dite* la Madonne de Foligno. *Tableau de la galerie du Musée; par* Raphaël.

Cette peinture fut faite pour accomplir le vœu d'un secrétaire du pape Jules II, nommé Sigismond *de Comitibus*. Ayant échappé à quelque danger, il attribua son salut à la Vierge, et offrit ce tableau à une église de Rome, connue sous le nom d'*Ara Cœli*.

Raphaël a eu recours à ce genre de compositions mystiques, si souvent reproduites par les peintres d'Italie; et, sans s'assujettir à l'ordre des temps, il a introduit dans le même tableau plusieurs saints, honorés sans doute par le Donataire d'une vénération particulière.

Au centre d'une *gloire*, la Vierge, assise sur des nuages, tient dans ses bras l'Enfant Jésus; de petits Anges qu'on ne fait qu'entrevoir sont groupés circulairement autour d'eux.

Dans la partie inférieure du tableau, le Donataire, à genoux, joint les mains, et élève les yeux vers la Vierge et l'Enfant Jésus. Près de lui, S. Jérôme, et de l'autre côté, S. François unissent leurs prières. S. Jean, le corps à demi-couvert d'une peau de chameau, paraît montrer au spectateur la Vierge et son fils. Au milieu d'eux, un petit Ange debout tient une tablette. Le fond représente un village sur lequel tombe un globe de feu. C'est là, sans doute, une représentation de l'événement qui occasionna le vœu du Donataire.

Ce chef-d'œuvre n'est inférieur à aucun des plus beaux ouvrages de Raphaël, qui n'a jamais porté plus loin la grâce et la correction. En peignant la figure de

Sigismond, il a suppléé, par une expression admirable, à la grandeur et à la noblesse que son modèle ne lui offrait pas. S. Jean a l'aspect sévère ; sa chevelure est en désordre ; son corps est desséché par les austérités. La tête de S. Jérôme présente les formes les plus majestueuses ; et l'extase pieuse est parfaitement rendue sur le visage de S. François.

Dans l'ensemble comme dans les détails de ce tableau, Raphaël s'est montré grand coloriste. Cependant la Vierge et l'Enfant Jésus ont des carnations un peu rouges ; celles des Saints sont dignes des premiers maîtres de l'école flamande ou vénitienne. Les accessoires, le paysage et les terrasses sont rendus avec beaucoup de soin et de vérité.

On ne sait pourquoi Raphaël a peint le chœur d'Anges d'un ton bleuâtre qui participe de celui des nuages, et dont l'effet ne paraît pas heureux.

Ce tableau est un des objets d'art récemment apportés d'Italie. Depuis l'année 1565, on le voyait dans le couvent *delle Contesse*, à Foligno, petite ville du duché de Spolette, à 27 lieues de Rome. Il était fort endommagé, et a été transporté de bois sur toile. Il a environ onze pieds de haut sur six pieds de large.



Michallon inv. Dague Sc.

*Planche quarante-sixième.* — *Monument érigé à Drouais ; par* Michallon.

Lorsqu'on a donné, dans les Annales, le trait de plusieurs compositions de Drouais, on a publié la notice concernant ce jeune et célèbre artiste, mort à Rome, en 1788, lorsqu'il n'avait pas encore atteint sa vingt-cinquième année.

A cette époque, ses camarades résolurent de lui élever un monument dans l'église de Sainte Marie *in via lata*. L'exécution en fut confiée au sculpteur Michallon, son ami. Celui-ci représenta, dans un bas-relief, la Peinture, la Sculpture et l'Architecture. Toutes trois déplorent la mort prématurée de Drouais ; et la Peinture trace, sur une pyramide, son nom déja consacré à l'Immortalité.

Ce monument est d'un style noble et pur. Il fit honneur au talent de Michallon. Cet estimable artiste est mort à Paris, il y a quelques années, des suites d'une chute qu'il fit de dessus un échafaud très-élevé, tandis qu'il était occupé à décorer l'intérieur de la salle du Théâtre Français.

Les figures de ce monument ont environ trois pieds de proportion. On en voit un plâtre au Musée des Monumens français.



Valentin pinx. Dagne Sc.

*Planche quarante-septième. — S. Matthieu. Tableau de la galerie du Musée; par* Valentin.

Après avoir quitté, pour suivre Jésus, la profession de receveur des impôts, S. Matthieu composa l'évangile qui porte son nom.

Dans le tableau de Valentin, S. Matthieu, vêtu d'une robe violette et d'un manteau rouge, tient une plume et le volume sur lequel il se dispose à écrire. Son attitude est celle d'un homme qui médite profondément. Près de lui, on voit l'Ange dont il est ordinairement accompagné. Quelques livres sont sur la table. La forme que le peintre leur a donnée, et la plume qu'il a substituée au stylet dont on se servait encore pour écrire, à l'époque où S. Matthieu vivait, sont des anachronismes.

Imitateur exact de la nature, mais peu capable de s'élever au beau idéal, Valentin, pour représenter l'Ange, n'a fait que copier l'individu qu'il avait devant les yeux, et les formes de ce modèle étaient ignobles. Le Saint a également une figure commune; mais, malgré ces défauts, on admirera la vérité du coloris, la vigueur du pinceau et la force du clair-obscur.

Ce tableau, l'un des quatre qui furent longtemps placés dans la chambre du roi, à Versailles, a quatre pieds et demi de largeur et trois pieds et demi de hauteur.



Lorta inv. Bovilliers Sc

*Planche quarante-huitième. — La Paix. Statue de la salle des séances du Corps législatif; par* Lorta.

La Paix est assise, et lève de la main gauche un voile qui couvrait le Génie des Sciences, des Arts et du Commerce, caractérisé par les attributs qu'on voit à ses pieds et par la flamme qui s'élève au dessus de sa tête. Il paraît se ranimer et reprendre courage à l'aspect de la branche d'olivier que la Paix lui désigne comme la récompense de ses travaux. Elle a près d'elle un bouclier, une épée et une couronne de lauriers. En plaçant dans sa composition ces accessoires (qui ne peuvent être aperçus dans la gravure), l'artiste a voulu faire entendre que la Paix s'obtient par la Victoire.

Cette statue valut, à M. Lorta, le prix dans un concours public.



Rubens pinx. C. Normand Sc.

*Planche quarante-neuvième. — Majorité de Louis XIII. Tableau de la galerie du Luxembourg; par* Rubens.

Dans cette allégorie, dont le sens est très-facile à saisir, Rubens a représenté l'instant où Marie de Médicis remit à Louis XIII, devenu majeur, le gouvernement de la France. La reine et son fils sont placés sur la poupe du vaisseau symbolique de l'état. Louis XIII, vêtu du manteau royal, tient d'une main le gouvernail, et de l'autre le sceptre que la reine vient de lui céder. La France est debout derrière eux; elle a dans ses mains un globe orné de fleurs de lis, et élève dans les airs une épée flamboyante. Deux Renommées publient la sagesse du gouvernement de la reine. Les constellations de Castor et de Pollux brillent au dessus du vaisseau, et annoncent que la navigation sera heureuse. Quelques Vertus sont occupées à tendre les voiles, tandis que la Force, la Religion, la Justice et la Bonne-Foi tiennent les rames. Pour caractériser ces dernières figures, Rubens a placé près d'elles, sur le bord du vaisseau, des écussons où l'on voit leurs attributs: un lion qui renverse une colonne, un autel, des balances, et un caducée ailé.

On admire, dans ce tableau, la savante dégradation des lumières, l'harmonie et la variété des teintes, et la liberté du pinceau. Ce n'est pas sans intention que Rubens a placé sur le devant quelques poissons et un monstre marin; outre qu'ils enrichissent sa composition, ils servent à maintenir sur le second plan le vaisseau et les figures qu'il porte.




Girardon inv.

*Planche cinquantième. — Mausolée du cardinal de Richelieu ; par* Girardon. — *Musée des Monumens français.*

Le cardinal est à demi-couché sur un lit funéraire; il pose une de ses mains sur son cœur, et porte l'autre vers un des ouvrages de piété qu'il composa. La Religion le soutient et le console; tandis qu'à ses pieds la Science est plongée dans un profond abattement (*).

Ce monument décorait autrefois l'église de la Sorbonne. Le Brun en donna le dessin à Girardon qui l'exécuta en marbre blanc. On le regarde comme une des plus belles productions de cet artiste, et on en admire surtout la parfaite exécution. La figure principale a six pieds de proportion, et celles des deux personnages allégoriques cinq pieds, trois pouces. La longueur totale du groupe est de quatorze pieds, et sa largeur de cinq pieds, neuf pouces.

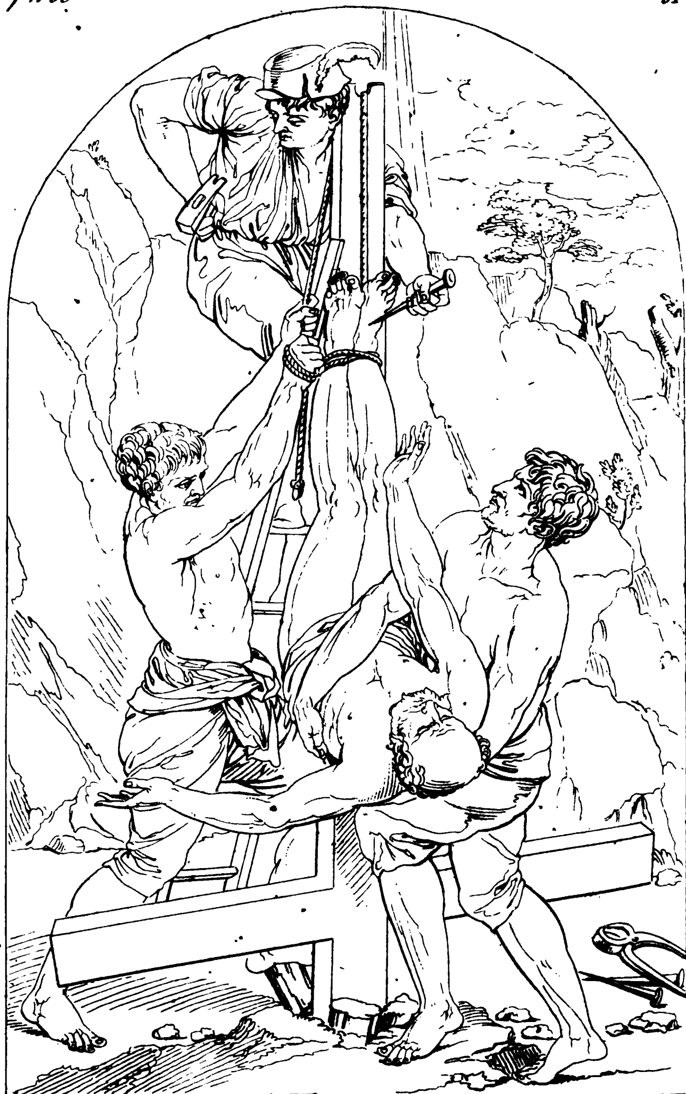
*Notice sur* Girardon.

François Girardon naquit à Troyes, en Champagne, l'an 1627. Il quitta un maître médiocre qui lui avait donné les premières leçons de son art, pour recevoir celles de François Anguier. Ses progrès et sa réputation naissante engagèrent Louis XIV à l'envoyer en Italie, avec une pension de mille écus. Girardon profita

(*) Sur l'autre côté du tombeau, deux petits Génies tiennent les armoiries du cardinal, et les marques de sa dignité. On donnera, dans les Annales, une seconde gravure qui présentera le monument sous cet aspect.

des bontés du monarque, et étudia assidument les plus belles statues antiques. A son retour en France, il concourut, avec les premiers artistes du temps, à l'embellissement des maisons royales. Le Brun étant mort, en 1690, le roi nomma Girardon inspecteur général des ouvrages de sculpture. Reçu à l'Académie, en 1657, il avait été successivement professeur en 1659, et recteur en 1674. Il fut nommé chancelier, en 1695, après la mort de Mignard. Il perdit, en 1698, son épouse, à laquelle il consacra, dans l'église de S. Landry, un monument dont il fit le dessin, et que ses élèves, le Lorrain et Nourisson, exécutèrent. Il mourut à Paris, en 1715, à l'âge de 88 ans.

Girardon est un des sculpteurs français qui ont le plus travaillé. Ses ouvrages se distinguent par un dessin correct et de bon goût, de la grâce et un fini précieux. Outre le tombeau du cardinal de Richelieu, Paris possédait encore de sa main la belle statue équestre de Louis XIV qu'on voyait à la place Vendôme. Elle avait vingt pieds de haut, et fut coulée en bronze, d'un seul jet, par J. Balthazar Keller, fondeur très-renommé. Versailles possède les bains d'Apollon, composition de dix figures, justement célèbre, et un grand nombre d'autres productions estimées. Girardon a fourni les modèles de la plupart des statues qui décorent l'hôtel des Invalides.



Le Guide pinx. C. Normand Sc

*Planche cinquante-unième. — Le martyre de S. Pierre. Tableau de la galerie du Musée ; par* le Guide.

Quoique les livres sacrés ne parlent point des derniers momens de S. Pierre, une pieuse tradition, adoptée par l'église, veut que ce Saint ait souffert le martyre, vers l'an 65, sous le règne de Néron. Il fut condamné au supplice de la croix ; mais comme il se jugeait indigne de périr du même genre de mort que Jésus-Christ, il obtint d'être crucifié la tête en bas.

Le tableau du Guide est composé seulement de quatre figures. Un des bourreaux élève le Saint sur la croix, par le moyen d'une corde dont il lui a lié l'extrémité des jambes. Un autre le tient par le milieu du corps, et un troisième se dispose à lui enfoncer un clou dans les pieds. Le fond représente une masse de rochers.

Ce tableau fut fait dans le temps où le Guide cherchait la manière du Caravage. Il s'en rapproche même plus que dans aucun autre de ses ouvrages. Le Josépin, jaloux des succès du Caravage, ayant su que cet artiste devait peindre le crucifiement de S. Pierre, pour l'église de Rome, nommée *S. Paul aux trois fontaines,* obtint du cardinal Borghèse que le Guide fût chargé de traiter ce sujet. Il avait promis que le peintre adopterait le goût du Caravage ; et le talent du Guide réalisa cette promesse.

Ce tableau est d'une manière forte, sombre, et d'une couleur vigoureuse. Les attitudes sont énergiques ; le dessin, pris dans la nature, ne manque pas de correction. Le costume des figures est entièrement de fantaisie, et celui du bourreau qu'on voit au haut de la croix, beaucoup trop moderne. Malgré ce défaut, cette

peinture a un aspect imposant : on la regardait comme un des plus beaux tableaux d'autel qui fussent à Rome. Après avoir été placé, par ordre de Clément XIII, dans le palais de Monte Cavallo, il décora ensuite le Musée de peinture, établi au Vatican, par Pie VI. On en voit, dans l'église de S. Pierre, une très-belle copie en mosaïque. Il est peint sur bois, et a environ neuf pieds et demi de haut, sur cinq pieds de large.



Bouchardon inv. C. Normand Sc.

*Planche cinquante-deuxième.— La Fontaine de Grenelle ;*
*par* E. Bouchardon.

La Fontaine de Grenelle fut érigée sur les dessins et sous la conduite d'Edme Bouchardon, sculpteur célèbre, qui a lui-même exécuté toutes les figures, bas-reliefs, et même quelques-uns des ornemens de ce joli monument, achevé en 1739, c'est-à-dire, il y a environ 65 ans.

Le caractère de cette architecture n'est pas grand, mais si on le compare aux bâtimens d'un goût bizarre, incorrect et mesquin qui dominait alors en France, on ne pourra s'empêcher de reconnaître que Bouchardon, épris des beautés de l'antique qu'il venait d'étudier à Rome, n'ait lutté avec courage pour substituer un style plus pur aux grotesques productions du siécle de Louis XV.

Il règne, dans l'ensemble de cette décoration, une sorte d'harmonie, quoiqu'on puisse y trouver mille défauts.

1.° Le caractère principal manque à ce monument, des portes et des croisées lui donnent l'air d'une habitation particulière.

2.° Le soubassement est beaucoup trop élevé pour l'ordre qui paraît grêle et mesquin.

3.° Rien ne désigne, dans cette masse, une fontaine plutôt qu'une autre décoration ; et l'on pourrait aussi bien appliquer celle-ci à un buffet d'orgue, en quelque sorte, qu'à une chapelle, ou à tout autre édifice. Ce sera, si l'on veut, avec quelque légère modification, la façade d'un palais, d'une galerie, etc.

De grandes croisées feintes, des niches encadrées, une multitude de petits corps, de ressauts et de profils, altèrent cette unité précieuse qui agrandit les proportions en apparence, et caractérise si bien les monumens antiques. Celui-ci, dépouillé de sa sculpture, n'aurait aucune espèce d'intérêt. Mais, animé par le ciseau d'un homme de talent, qui a voulu en faire son chef-d'œuvre, il a pris rang parmi ceux de notre architecture française.

La pureté de l'exécution mérite d'ailleurs des éloges, et aucun des architectes en réputation dans le même temps n'eût peut-être encore rien produit d'équivalent.

Il faudrait maintenant, pour parer un peu, et rajeunir en quelque sorte cet édifice, que l'on y ajoutât quelque grand effet d'eau, et que l'on substituât à ces flots de marbre, qui sortent des urnes du Fleuve et de la Nymphe, quelques nappes tombantes, quelques bouillons jaillissans qui rafraichissent l'air, et avertissent le spectateur que le monument de Bouchardon n'est plus une vaine décoration, mais véritablement une fontaine consacrée à l'utilité publique.

L. G.

7e. Vol.





*Planche cinquante-troisième. — Moyse sauvé. Tableau de la galerie du Musée; par* N. Poussin.

On a donné, dans ce recueil, la gravure de l'un des deux tableaux où le Poussin a représenté Moyse enfant, retiré du Nil, par ordre de la princesse Thermutis, fille de Pharaon, roi d'Égypte (*).

Dans celui-ci, le sujet est traité d'une manière différente, et avec moins de figures. Trois femmes forment le cortége de la princesse. Au milieu d'elles, Thermutis, appuyée sur la plus jeune, étend la main vers l'enfant qu'un esclave lui présente. Moyse sourit à la femme qui le prend dans ses bras. Sur un plan éloigné, on voit des hommes qui s'apprêtent à passer le fleuve dans une barque. Des aqueducs, un temple et quelques fabriques enrichissent le fond du tableau. Le Poussin, qui n'oubliait jamais rien de ce qui pouvait indiquer le lieu de la scène, a placé une pyramide près des murailles de Memphis.

En rapprochant les deux compositions, on verra que le Poussin savait représenter plusieurs fois le même sujet, sans se répéter et sans s'écarter du style noble et sévère auquel il doit sa célébrité.

Le tableau dont on donne ici le trait était dans la collection du roi, dès le temps de Félibien. L'autre avait été fait pour un particulier, et passa ensuite dans le cabinet du marquis de Seignelay.

Dans chacun de ces tableaux le fleuve du Nil est représenté par une figure *animée*. C'est une idée

(*) Voyez Pl. 29, p. 61 du troisième volume.

poétique à laquelle, sans doute, le Poussin attachait quelque prix, car on voit de semblables figures dans plusieurs de ses tableaux. Cependant, il est difficile d'approuver l'introduction de ces divinités mythologiques dans des sujets tirés de l'Ecriture sainte.

Ce tableau a environ quatre pieds de hauteur, sur six de largeur.



C. Vanloo pinx. C. Normand Sc.

*Planche cinquante-quatrième. — S. Charles Borromée, en prières. Tableau du Musée de Versailles; par* Carle Vanloo.

Lorsqu'on a publié la gravure d'un tableau de Van-Oost le père, qui représente S. Charles communiant les pestiférés (*), on a donné une notice sur le Saint et sur cette circonstance de sa vie.

Carle Vanloo a choisi le moment où S. Charles, après avoir exposé ses jours, pour assister et consoler le peuple de Milan, se prosterne devant le Seigneur, et le prie d'écarter ce terrible fléau. Le peintre devait craindre, en traitant ce sujet, la comparaison d'un tableau de le Brun qui a longtemps décoré une chapelle dans l'église de S. Nicolas du Chardonneret, et qui est un des plus beaux ouvrages de ce célèbre artiste. Carle Vanloo n'a point soutenu ce parallèle avec un désavantage trop marqué. La figure du Saint et son attitude expriment bien la douleur et la piété; le ton général est frais et brillant; les accessoires sont soignés, et le tout est exécuté d'un pinceau très-facile.

Quelques particularités sur C. Vanloo compléteront la notice insérée dans le deuxième volume des Annales (**).

Lorsque M. le marquis de Marigny présenta Carle Vanloo à Louis XV, le dauphin demanda pour quel motif se faisait la présentation de l'artiste. C'est

(*) Voyez pl. 5, p. 17 du cinquième volume.
(**) Voyez pl. 11, p. 21 du deuxième volume.

répondit M. de Marigny, afin qu'il remercie le roi de l'avoir nommé son premier peintre. Il l'est depuis longtemps, reprit le dauphin. Cet éloge était mérité sans doute à l'époque où vivait Vanloo; et d'autant plus honorable pour cet artiste, que le dauphin, prince très-instruit, était avare de louanges. Quoique le public partageât l'opinion du dauphin, et que Vanloo reçût, à chaque exposition, des applaudissemens, il arrivait rarement que ce peintre fût satisfait de ses ouvrages, et il n'hésitait point à détruire ceux qui avaient été l'objet d'une juste censure. C'est ainsi qu'en 1763, il ôta du Salon, et mit en pièces son tableau de *l'Amour enchaînant les Grâces.*

A la mort de Carle Vanloo, occasionnée par un coup de sang, sa veuve fut gratifiée d'un logement et d'une pension de cent louis.



J. Paelinck pinx.

*Planche cinquante-cinquième. — Le Jugement de Pâris;*
*par* J. Paëlinck.

L'Académie de dessin, peinture et architecture de Gand proposa, dans l'an 12, pour sujet du prix de peinture, le *Jugement de Pâris.*

Le prix fut accordé à M. Joseph Paëlinck, né à Gand, et élève de l'Académie de cette ville.

Messieurs les président et directeurs de cette Académie ont desiré que le trait du tableau couronné fût inséré dans les Annales. Cet ouvrage le méritait par une composition et un style gracieux. Il fait concevoir du jeune artiste qui l'a exécuté les plus heureuses espérances.



C. Normand Sc.

*Planche cinquante-sixième. — Cérès. Statue antique de la galerie du Musée.*

Cette statue colossale, vêtue d'une tunique sans manches, et d'un *peplum*, est d'un style sévère, et l'aspect en est imposant. A la vérité, les attributs qui désignent Cérès sont modernes; mais il n'est pas douteux que le sculpteur, en s'élevant jusqu'à la beauté idéale, n'ait voulu représenter quelque déesse.

Cette figure est en marbre pentélique. Après avoir été placée, à Rome, pendant près de 300 ans, dans la cour du palais de la chancellerie apostolique, elle était depuis peu de temps au Museé du Vatican, lorsqu'elle fut comprise parmi les objets d'art cédés à la France.



Titien pinx. C. Normand Sc.

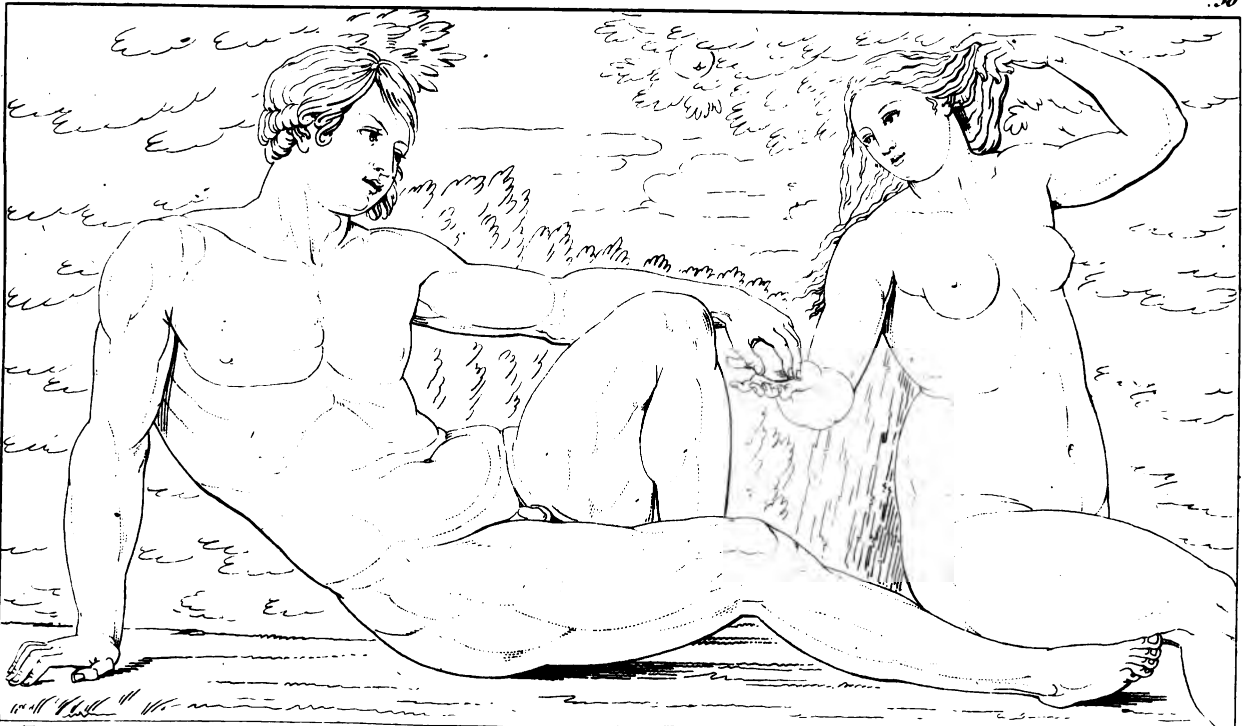
*Planche cinquante-septième. — Le Christ porté au tombeau. Tableau de la galerie du Musée ; par* le Titien.

Trois disciples soutiennent le corps de J. C., et se disposent à le porter dans le tombeau, tandis que la Vierge et S. Jean se livrent à la douleur.

Ce tableau jouit d'une grande célébrité. Il la mérite par la correction du dessin, la force des expressions, et surtout par un coloris plein de chaleur et d'harmonie. L'opposition des teintes livides du Christ avec les carnations sanguines et animées des autres personnages, est savante sans exagération, et présente une heureuse imitation de la nature.

La figure qui porte les jambes du Christ a un habillement vert. La draperie du disciple qui tient l'autre bout du linceuil est d'un rouge éclatant, et il a sur ses épaules une espèce d'écharpe blanche rayée de vert, dont l'extrémité descend jusqu'à terre. Le troisième disciple est vêtu de rouge, mais la couleur de son vêtement est éteinte, et ne dispute point de vigueur avec celle des draperies du premier plan. La Vierge est enveloppée d'un large manteau bleu : celui de S. Jean est jaune.

Ce tableau, dont les figures sont à peu près de grandeur naturelle, était depuis longtemps dans la collection du roi.



Albane pinx. C. Normand Sc.

*Planche cinquante-huitième. — Adam et Eve. Tableau de la galerie du Musée; par* l'Albane.

Adam reçoit la pomme qu'Eve lui présente d'une main, tandis que de l'autre, elle relève sa chevelure. Ces deux figures sont entièrement nues.

On a dit que l'Albane réussissait moins dans les grands tableaux que dans les petits, et dans les sujets tirés de l'Ecriture sainte que dans les compositions mythologiques. Ce tableau, dont les personnages sont de grandeur naturelle, peut servir à confirmer cette opinion. Il est d'un dessin peu correct, dénué presque totalement d'expression, et assez faiblement colorié. L'attitude d'Adam ne convient point au sujet, et est exactement celle que Michel-Ange a donnée au père des hommes, dans le tableau célèbre qui est à la voûte de la chapelle Sixtine. C'est sans doute un tort à l'Albane d'avoir emprunté une figure si connue; c'en est peut-être un plus grand d'en avoir fait une si faible copie.



…orgion pinx.

*Planche cinquante-neuvième. — Une Pastorale. Tableau de la galerie du Musée; par* le Giorgion.

Une femme nue et deux jeunes hommes, dont l'un tient une guitare, sont assis sur l'herbe, et paraissent s'entretenir ensemble. Une autre femme, dont la draperie ne couvre que la partie inférieure de son corps, se dispose à puiser de l'eau dans une espèce de citerne ou de réservoir. Sur un plan éloigné, un berger marche à la tête de son troupeau; on voit dans le fond quelques fabriques et la mer à l'horizon.

Cette composition est assez singulière et peu expressive. Le dessin est pris sur la nature, mais il offre des incorrections. Le grand mérite du tableau consiste dans la force et la suavité du coloris. C'est dans cette partie de l'art que le Giorgion est l'égal des plus célèbres artistes, et qu'on le place au premier rang parmi les peintres de l'école vénitienne.

Ce tableau, connu depuis longtemps sous le nom de *pastorale*, faisait partie de la collection du roi. Il a trois pieds, neuf pouces de haut, sur cinq pieds, trois pouces de large.

## *Notice sur* le Giorgion.

George Barbarelli, dit le Giorgion, à cause de sa taille avantageuse, naquit, en 1478, à Castel-Franco, dans le Trevisan, et fut élevé à Venise. Il étudia d'abord la musique, et devint habile dans cet art; mais bientôt il conçut pour la peinture un penchant très-vif, et entra dans l'école de Jean Bellin qu'il ne tarda pas à surpasser. Il dut ses succès à l'étude de la nature,

et aux observations qu'il fit sur les tableaux de Léonard de Vinci. Le coloris du Giorgion fut admiré de tous les amateurs; et le Titien lui-même, qui avait été son condisciple chez Jean Bellin, desira recevoir ses leçons; mais le Giorgion s'aperçut qu'il voulait saisir sa manière, et le congédia.

Le Giorgion passa quelque temps chez ses parens et dans son lieu natal. Il peignit, pour l'église de Castel-Franco, un S. François et un S. Georges. Il fit aussi des portraits d'une grande beauté. De retour à Venise, il peignit en dehors la façade de sa maison, pour donner aux Vénitiens le goût de ces sortes de décorations. Son idée leur plut, et il fut chargé de peindre plusieurs extérieurs de palais, où il représenta tous les sujets des métamorphoses et des amours des Dieux.

Dans le temps où le Giorgion s'appliquait, avec le plus d'assiduité, à l'étude de son art, il mourut à Venise, âgé seulement de 32 ans. La cause de sa mort est incertaine. Quelques auteurs ont pensé qu'il fut enlevé par la peste; d'autres assurent qu'il succomba au chagrin qu'il éprouva de l'infidélité de sa maîtresse.



Gois fils inv. C. Normand Sc.

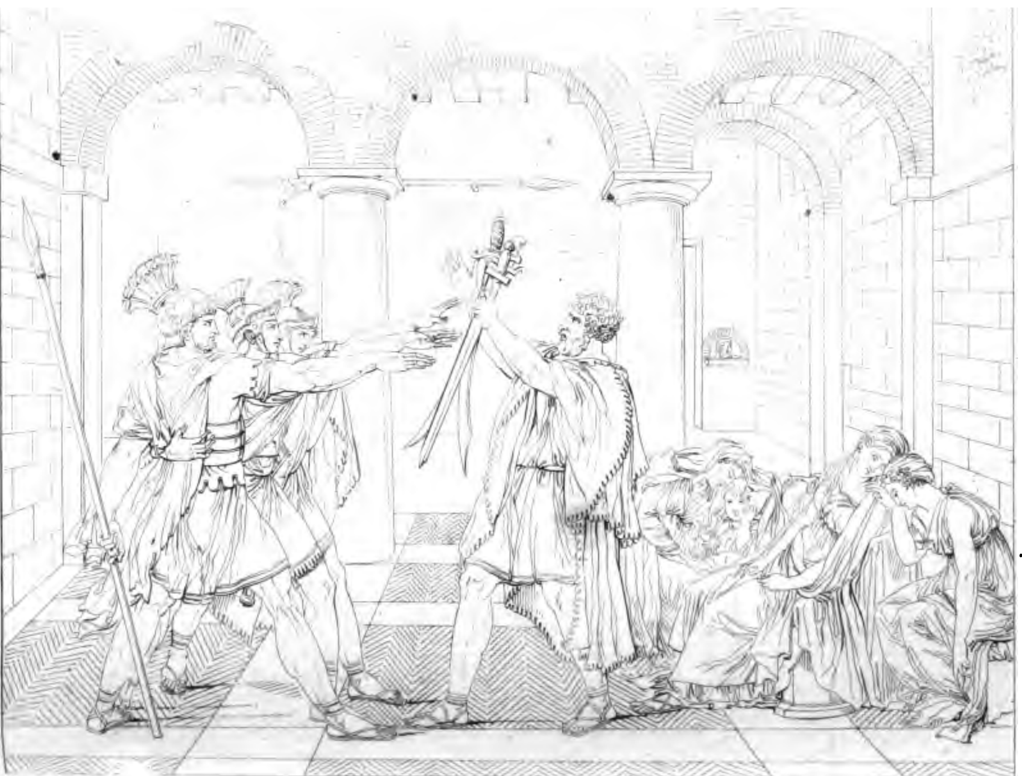
*Planche soixantième. — Desaix. Statue de la galerie du Sénat; par* Gois, fils.

Lorsqu'on a donné la gravure du monument élevé à Desaix, sur les dessins de M. Percier, on a rapporté les principales circonstances de la vie de ce général (*).

M. Gois l'a représenté au moment où, après avoir passé le Rhin dans une barque, il s'élance sur la rive ennemie, et ordonne à ses soldats de le suivre.

Cette statue a beaucoup de mouvement, et l'artiste a su tirer un parti avantageux du costume français. Elle est en plâtre, et a cinq pieds, neuf pouces de hauteur.

(*) Voyez pl. 27, p. 61 du cinquième volume.



L. David pinx. C. Normand Sc.

*Planche soixante-unième. — Le Serment des Horaces. Tableau de la galerie du Sénat ; par* David.

Le combat des Horaces et des Curiaces, qui rendit Albe tributaire de Rome, est célèbre dans l'histoire. Les détails de cet événement ont été racontés par Tite-Live, et Corneille en a fait le sujet d'une de ses plus belles tragédies.

Le trait que M. David a représenté n'est pas rapporté par les Historiens, mais il ne s'écarte en rien de la vraisemblance qui suffit aux peintres et aux poètes. L'artiste a supposé qu'au moment où les trois frères vont partir pour le combat, le vieil Horace, tenant dans ses mains leurs épées, leur fait jurer de vaincre ou de mourir. Près d'eux, Sabine évanouie, la jeune Camille, la tête appuyeé sur l'épaule de sa sœur, et la mère des trois guerriers, qui embrasse ses petit-fils, paraissent gémir sur le sort qui les menace.

Dans le groupe des défenseurs de Rome, on distingue d'abord l'époux de Sabine, celui qui doit revenir vainqueur. Il est sur le premier plan : son attitude mâle et intrépide forme une belle opposition avec l'ardeur plus impétueuse de ses frères.

Ce tableau, exposé au salon de l'an 1784, fut accueilli avec enthousiasme par les amateurs et par le public. On admire le style de la composition, le grand caractère du dessin, la couleur vigoureuse et la belle exécution.



C. Normand Sc.

*Planche soixante-deuxième. — Melpomène. Statue antique de la galerie du Musée.*

La Muse de la Tragédie tient d'une main son masque symbolique. Elle est vêtue d'une tunique à manches, retenue sur sa poitrine par une ceinture. Elle a de plus un petit manteau qui s'y attache d'une manière très-élégante. Ce manteau, chez les anciens, faisait partie du costume tragique, et se nommait *chlamyde*. L'ensemble de la figure est du plus beau style, et la tête a beaucoup de grâce et de noblesse.

Cette statue est une des plus colossales qui soient parvenues jusqu'à nous : elle a 12 pieds de proportion. On présume que c'était une des neuf Muses qui décoraient à Rome le théâtre de Pompée. Elle a été longtemps dans la cour du Palais de la Chancellerie apostolique, bâti par le Bramante, pour le cardinal Riario, sur l'emplacement où était ce théâtre. Elle fut restaurée et transportée au Vatican, par ordre de Pie VI. Le masque et la main qui le tient ont été ajoutés, lors de la restauration.



E. Le Sueur pinx. C. Normand Sc

*Planche soixante-troisième. — Le pape Victor III confirme l'institution de l'ordre des Chartreux. Tableau de la galerie du Sénat; par* E. le Sueur.

Le pape est assis sur son trône. Il a près de lui plusieurs cardinaux, dont l'un fait la lecture de l'institut des Chartreux; les autres semblent conférer ensemble, et se communiquer leurs opinions.

La sanction accordée par le souverain pontife à l'établissement de S. Bruno ne devait pas être oubliée dans la vie de ce Saint; mais le sujet n'admettant que des personnages sans action, et ne permettant aucune expression forte et prononcée, l'artiste semblait devoir tomber dans la froideur et la monotonie. Le Sueur a surmonté toutes les difficultés. Il a donné à Victor III toute la dignité qui convient au chef de l'église, et un caractère de bienveillance très-remarquable; aux cardinaux des attitudes variées, qui n'ôtent rien de leur gravité. Le dessin est d'une grande correction; les draperies sont jetées avec élégance, et l'architecture est simple et de bon goût.

Ce tableau, qu'on regarde avec raison comme un des plus beaux de cette suite, est le treizième de la collection.



*Planche soixante-quatrième. — Jacob béni par Isaac. Tableau de la galerie du Musée ; par* Salomon Coning.

Le trait que représente ce tableau est rapporté avec quelques détails dans l'Ecriture.

« Isaac, étant devenu très-vieux, donna ordre à « son fils aîné, Esaü, de lui apporter de sa chasse, « et lui promit sa bénédiction. Rébecca, qui éprouvait « pour son second fils, Jacob, un sentiment de préfé- « rence, lui fit prendre les habits de son frère; et, afin « qu'il ressemblât à Esaü, dont le corps était couvert « de poil, elle lui enveloppa le col et les mains de la « peau d'un chevreau, qu'elle apprêta pour le repas « d'Isaac. Le patriarche, dont l'âge avait affaibli la « vue, fut trompé par ce stratagème, et donna à Jacob « la bénédiction qu'il destinait à son fils aîné. »

Dans le tableau de Salomon Coning, Jacob est à genoux, près du lit d'Isaac. Celui-ci touche les mains de son fils, pour s'assurer si c'est véritablement Esaü qui se présente devant lui. Rébecca, posant un doigt sur sa bouche, fait signe à Jacob de garder le silence.

Cette scène est rendue avec beaucoup de naturel et d'expression. Le coloris est harmonieux, brillant : il rappelle la manière de Rembrandt, quoiqu'il ait moins de vigueur que celui de ce maître. Les accessoires sont exécutés avec la précision et le fini qui sont propres à l'école hollandaise, mais il ne faut pas plus chercher ici que dans les autres tableaux d'histoire des peintres

de cette école, la vérité du costume, l'élégance du dessin et la grandeur des caractères.

Ce tableau a environ 5 pieds de haut, sur 6 de large.

Salomon Coning naquit à Amsterdam, en 1609. Son père, qui exerçait la profession de joaillier, était connaisseur en peinture, et plaça le jeune Salomon chez David Colyn, pour y apprendre les principes du dessin. Coning reçut ensuite les leçons de Vernando et de Moyart. Après quelques années de travail, il fit paraître des ouvrages estimés; et, en 1630, il fut admis dans la société des peintres d'Amsterdam.

Cet artiste a traité l'histoire et le portrait avec succès. Ses tableaux tiennent une place honorable dans les cabinets des Pays-Bas; et il en a fait plusieurs pour le roi de Danemarck. L'année de sa mort est incertaine.



E. Le Sueur pinx. C. Normand Sc.

*Planche soixante-cinquième. — S. Bruno revêt plusieurs personnes de l'habit de chartreux. Tableau de la galerie du Sénat ; par* E. le Sueur.

S. Bruno vient de célébrer la messe, et s'apprête à donner l'habit blanc de son ordre à un néophyte qu'on voit à genoux devant lui, dans l'attitude du recueillement et du respect. Un peu plus loin, un autre frère paraît méditer sur les devoirs de l'état monastique. Deux desservans et qnatre laïques assistent à cette pieuse cérémonie. Parmi ces derniers, on remarque le père d'un des nouveaux initiés, qui paraît s'affliger de laré solution de son fils.

C'est surtout, comme on a déja eu occasion de le remarquer, dans l'expression des sentimens religieux que le génie de le Sueur se montre avec le plus d'avantage. Il n'y a dans cette scène rien d'exagéré ; tout y est plein de naïveté et de sentiment. La simplicité de la composition, la vérité des expressions, et la belle ordonnance ont toujours fait regarder ce tableau comme un des plus capitaux de cette suite. Il est le quatorzième de la collection.



C. Normand Sc.

*Planche soixante-sixième. — Domitien. Statue antique de la galerie du Musée.*

Cet empereur, qui s'était attiré la haine publique, mourut assassiné. Ses statues sont très-rares, parce que ses monumens furent détruits par ordre du sénat. Celle-ci était placée dans la maison d'un particulier : circonstance qui a pu contribuer à sa conservation. Elle représente Domitien entièrement nu, et le bras gauche entouré d'une draperie dont l'extrémité retombe sur son épaule. Elle est en marbre de Paros, et d'un assez beau travail. Les jambes ainsi que la main droite sont des restaurations modernes. On déterra cette figure, en 1758, dans le territoire de la *Colonna* (ancien Labicum), à six lieues de Rome. Elle fut quelque temps placée dans la *Villa Albani*.

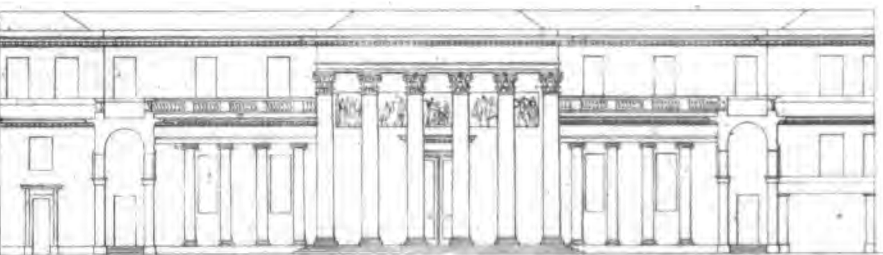

E. Le Sueur pinx.
C. Normand Sc.

*Planche soixante-septième.* — *L'Amour dérobe le foudre de Jupiter. Tableau du Musée de Versailles; par* E. le Sueur.

Le pouvoir de l'Amour, souvent chanté par les poètes, est ici représenté d'une manière ingénieuse. L'Amour, porté dans les airs par l'aigle de Jupiter, tient d'une main son arc et de l'autre la foudre qu'il vient d'enlever à ce dieu. Jupiter paraît étonné d'une action aussi téméraire. Deux Nayades et un Fleuve, penchés sur leurs urnes, donnent des marques de surprise et de frayeur. Le Sueur a placé un lion et un tigre dans ce tableau, pour indiquer sans doute que les monstres les plus féroces éprouvent la puissance de l'Amour.

On trouve, dans cette charmante composition, des idées gracieuses et bien rendues. Le coloris en est agréable, le dessin d'une grande correction, et l'exécution facile.

Ce tableau, de forme ronde, et dont les figures ont environ deux pieds de proportion, fut longtemps placé sur la cheminée d'un des appartemens de l'hôtel Lambert.





Rousseau inv. C. Normand Sc.

*Planche soixante-huitième.* — *Façade de l'hôtel de Salm.*

L'hôtel de Salm, aujourd'hui le palais de la Légion d'honneur, situé rue de Lille, faubourg S. Germain, est une des plus riches et des plus fastueuses habitations qui aient été érigées à Paris, depuis vingt-cinq années. Elle rivalise avec le palais *royal*, aujourd'hui du *Tribunat*, et le palais *Bourbon*, devenu celui du *Corps législatif*, au moins quant à la décoration extérieure; car le nombre et la grandeur des appartemens ne répondent pas à tout ce que semble annoncer ce luxe des colonnes, déployé avec appareil à l'entrée sur la rue et au pourtour de la cour.

La porte d'entrée a la forme d'un arc de triomphe, lié aux pavillons latéraux par un péristile ou galerie à jour qui laisse apercevoir le pourtour de la cour également décoré de colonnes isolées d'ordre ionique.

Un avant-corps de six colonnes corinthiennes, d'un diamètre plus fort, annonce le logis principal, et sert de porche au premier vestibule; des bas-reliefs, dans le style antique, enrichissent encore cette composition dont la marche a quelque analogie avec le monument justement célèbre de l'Ecole de médecine, rue des Cordeliers, et dont on a donné les façades et la description dans un des volumes précédens (*). Il sera facile aux amateurs d'en faire la comparaison. On ne pouvait placer plus convenablement le *palais de la Légion d'honneur* que dans ce local magni-

(*) Voyez pl. 56 et 60, p. 119 et 127, du cinquième volume.

fique. La cour spacieuse et bien décorée permet le développement de l'appareil militaire, et offre aux Légionnaires, en cas de pluie ou d'un soleil ardent, l'abri de galeries couvertes. Elle annonce avec dignité, à l'étranger comme aux habitans de cette capitale, le chef-lieu d'un corps distingué, où les arts et les armes brillent du même éclat, et où le même laurier couronne les enfans de Mars et les favoris de Minerve d'Apollon.

L. G.



Rubens pinx. G. Normand Sc.

*Planche soixante-neuvième. — Réconciliation de Marie de Médicis avec son fils. Tableau de la galerie du Luxembourg; par* Rubens.

La reine, en habits de deuil, est assise sur un trône. Elle a près d'elle, à sa droite, le cardinal de La Valette, et à sa gauche la Prudence, caractérisée par le serpent qui s'entortille autour de son bras. Le cardinal de la Rochefoucault engage la reine à prendre le parti de la paix. Pour exprimer cette idée, Rubens a représenté près de lui, Mercure qui offre à Marie de Médicis une branche d'olivier. Le cardinal de La Valette semble retenir le bras de la reine, et la dissuader de recevoir le rameau pacifique.

De toutes les compositions allégoriques de Rubens, celle-ci a été le plus exposée à la critique. On a trouvé que c'était pousser trop loin la permission de *tout oser*, accordée aux peintres et aux poètes, que de faire concourir à la même action deux princes de l'église et Mercure.

A ce défaut près, le tableau est digne, sous tous les autres rapports, d'être cité parmi les plus beaux de cette collection. Mercure n'a peut-être pas la noblesse et l'élégance de formes qui conviennent à une divinité; mais cette figure est remarquable par la beauté de l'exécution. Le trône d'or et les colonnes qui décorent le palais forment un fond brillant sur lequel se détachent avec vigueur la robe noire de la reine, les draperies vertes et violettes de la Prudence et les

vêtemens rouges des cardinaux. Mercure a une draperie violette. Un large dais de couleur verte surmonte le trône et rappelle, au haut du tableau, les tons solides qui dominent dans la partie inférieure.



E. Le Sueur pinx. C. Normand Sc.

*Planche soixante-dixième. — Prédication du docteur Raymond. Tableau de la galerie du Sénat; par* E. le Sueur.

Ce tableau commence l'histoire de la vie de S. Bruno. Le chanoine Raymond, docteur hypocrite, qui, comme on l'a dit, trompait ses contemporains par un extérieur de piété, est en chaire, et annonce la parole de Dieu à une assemblée nombreuse. Un jeune homme recueille ses paroles et les inscrit sur un livre. Les spectateurs témoignent leur attention et leur respect. Le Sueur a varié les âges et les caractères avec beaucoup de goût, et selon sa coutume, sans affecter ces contrastes outrés qui nuisent toujours à l'expression. Dans le lieu le plus apparent, S. Bruno, jeune encore, et tenant un livre sous son bras, écoute avec attention les paroles du prédicateur.

Ce qu'il y a de plus remarquable dans ce tableau, c'est l'heureuse distribution des groupes et le talent avec lequel le Sueur a placé, sans embarras, dans un espace peu étendu, un grand nombre de figures. Le coloris est peu recherché, et le dessin n'est pas exempt d'incorrection; mais on doit observer que ce tableau est un de ceux qui ont le plus souffert, et qu'il est retouché en plusieurs endroits.



Lagrenée j. pinx. C. Normand Sc.

---

*Planche soixante-onzième. — La mort de S. Joseph ; par* Lagrénée jeune.

Après avoir rapporté que la Vierge et S. Joseph retrouvèrent Jésus dans le temple de Jérusalem, l'évangile ne parle plus de ce Saint. On conjecture qu'il mourut avant le miracle des noces de Cana, et que J. C. et la Vierge assistèrent à ses derniers momens.

L'artiste s'est conformé à cette tradition. S. Joseph est au lit de la mort : un Ange lui montre le ciel entr'ouvert : un autre Ange lui présente un lys, symbole de la pureté des actions de ce Saint, et de la gloire céleste qui l'attend. La Vierge semble s'entretenir avec son époux du bonheur des Elus ; et Jésus, encore adolescent, paraît intercéder en faveur de son père adoptif.

Ce tableau, dont les figures sont au moins de grandeur naturelle, a été exécuté, il y a environ deux ans, pour le maître-autel de l'église des Carmes, rue de Vaugirard, à Paris. C'est un des premiers sujets de dévotion qui aient été peints, depuis que les églises ont été rendues à l'exercice de la religion. On y retrouve l'agréable facilité qui distingue le talent de M. Lagrenée le jeune.



E. Le Sueur pinx. C. Normand Sc.

*Planche soixante-douzième. — Diane sur son char. Tableau du Musée de Versailles; par* E. le Sueur.

La Lune est représentée sous la forme de Diane, et entourée d'un disque lumineux. Ses quatre chevaux, guidés par Hespérus, ou l'étoile du matin, traînent son char au milieu des nuages. La déesse tient son arc d'une main, et place l'autre au devant de ses yeux, comme pour se garantir des rayons du soleil.

Ce tableau, dont les figures sont vues un peu en raccourci, était autrefois au plafond d'un petit cabinet de l'hôtel Lambert. Ce n'est pas sans motif que le Sueur a peint Diane dans une attitude contemplative. Il a ainsi lié en quelque sorte sa composition avec le plafond de la salle voisine, où il a peint Phaëton qui demande au Soleil, son père, la conduite de son char.

On retrouve, dans le tableau de Diane, la correction et la noble simplicité qu'on admire dans les ouvrages de le Sueur.

FIN DU SEPTIÈME VOLUME.


ASHMOLEAN
OXFORD
MUSEUM





